

TEXTUALIDADES ALTERNATIVAS

Casos de literaturas marginalizadas en la Argentina

Laura Cilento y Oscar Conde (coordinadores)



Textualidades alternativas

Textualidades alternativas

Casos de literaturas marginalizadas en la Argentina

Laura Cilento y Oscar Conde (coordinadores)

Mónica Bibbó

Gabriela Fernández

Paula Labeur

Textualidades alternativas : casos de literaturas marginalizadas en la Argentina / . Laura Cilento... [et al.]; coordinación general de Laura Cilento; Oscar Conde. 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: UNIPE: Editorial Universitaria, 2021. Libro digital, PDF - (Investigaciones ; 9)
Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-3805-70-7
1. Crítica de la Literatura Argentina. 2. Historia de la Literatura Argentina. 3. Lunfardo. I. Cilento, Laura, coord. II. Conde, Oscar, coord.
CDD 860.9982

UNIPE: UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
Adrián Cannellotto
Rector

Carlos G.A. Rodríguez
Vicerrector

UNIPE: SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN
Ana Pereyra
Secretaria de Investigación

UNIPE: EDITORIAL UNIVERSITARIA
María Teresa D'Meza
Directora editorial

Deborah Lapidus y Laura Scisciani
Edición y corrección

Diana Cricelli
Diseño y diagramación

Foto de tapa: © Alex Stemmers (Adobe Stock)

COLECCIÓN INVESTIGACIONES
Textualidades alternativas. Casos de literaturas marginalizadas en la Argentina
© De la presente edición, UNIPE: Editorial Universitaria, 2021
Piedras 1080 (C1070AAV)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
www.unipe.edu.ar
© De los trabajos que integran el volumen, sus autoras y autores

1ª edición, noviembre de 2021

Se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento o la transmisión de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, siempre que:

- se reconozca la autoría de la obra original y se mencione el crédito bibliográfico de la siguiente forma: Cilento, Laura y Conde, Oscar (coords.), *Textualidades alternativas. Casos de literaturas marginalizadas en la Argentina*, Buenos Aires, UNIPE: Editorial Universitaria, 2021;
- no se modifique el contenido de los textos;
- el uso del material o sus derivados tenga fines no comerciales;
- se mantenga esta nota en la obra derivada.

ISBN: 978-987-3805-70-7

Índice

| | |
|--|-----|
| Este libro | |
| <i>Laura Cilento y Oscar Conde</i> | 9 |
| La categoría de literatura marginalizada. Evocación y provocación de un concepto | |
| <i>Laura Cilento y Oscar Conde</i> | 17 |
| De la ficción breve al cuento/de la revista al libro. Los rescates selectivos | |
| <i>Laura Cilento</i> | 43 |
| El «Novísimo diccionario lunfardo» en la página de policiales de <i>Crítica</i> (1913-1915). Un folletín a pura literatura | |
| <i>Oscar Conde</i> | 63 |
| El teatro en el canon escolar: relevamiento y análisis de dos colecciones de libros | |
| <i>Gabriela Fernández</i> | 81 |
| Del diario mural a la web: la producción literaria en internet de escuelas secundarias de la Provincia de Buenos Aires (2006-2014) | |
| <i>Paula Labeur</i> | 115 |
| Nuevos modos de leer y escribir en la escuela | |
| <i>Mónica Bibbó</i> | 131 |
| Sobre las autoras y los autores | 145 |

Este libro

Laura Cilento y Oscar Conde

JUAN SASTURAIN SOSTIENE EN SU ARTÍCULO «Sobre historietas y literaturas marginales», originariamente publicado en la revista *Medios y Comunicación* en 1979, que «cada uno de estos géneros marginales posee una problemática general dentro de la que se inserta [...] y una dinámica propia, específica», en la que existen diversas relaciones «internas, con respecto a su propia historia como género y al resto de las expresiones literarias nacionales» (1995 [1979]: 51). Partimos precisamente de esta hipótesis cuando decidimos estudiar algunos géneros de la denominada *literatura marginal*, sirviéndonos además de la noción de *literatura marginalizada*, creada por el investigador portugués Arnaldo Saraiva en 1975. La complementariedad de ambas nociones –sintetizada en la fórmula saraiviana de *literatura marginal izada*– resulta, a nuestro juicio, crucial para la descripción del campo literario local y puntualmente para la observación de ciertos fenómenos genéricos que se elaboran al margen de los códigos literarios institucionalizados.

Las producciones de la literatura marginalizada organizan un conjunto de textualidades alternativas a –y, en algún caso, como el del teatro en el canon escolar, dentro de– la industria del libro, que resultan facilitadoras para comprender ciertos modos no relevados hasta ahora de la comunicación cultural en la Argentina.

En rigor de verdad, no es mucho lo que se aprovechan estos mapas de posiciones enfrentadas como espacio de cruce e intercambios entre centro y periferia, entre consagrados y emergentes. Los conceptos *marginal* y *marginalizado*, a su vez y como posición deliberadamente alejada de lo central/consagrado (esto es, lo materializado en un libro), recorren una gama de

circuitos de producción literaria tan amplia que merece ser analizada en su variedad, ya que es a través de su estudio que pueden hacerse visibles otros individuos y otras comunidades de productores/consumidores culturales localizados en los márgenes del campo. Lejos de ser cerrado y estático, este campo de la literatura marginalizada es abierto y dinámico, al tiempo que expansivo y permeable.

En nuestra opinión, lo marginal y lo marginalizado se definen como categorías en relación con criterios y nociones de valor arbitrario, por lo que creemos necesario volver a pensar estos conceptos, lo que posibilitará la reconstrucción de los intereses y las necesidades que han dado lugar a tales procesos de marginación y de marginalización. La pregunta que nos guía es en qué sentido y con qué objetivos los mecanismos de legitimación –a través de operaciones literarias y extraliterarias para la validación o la exclusión de obras, autores y géneros– construyen periferias y las dotan de un valor diferencial. Para comenzar a responderla nos propusimos retomar la dúplice noción saraiviana de *literatura marginalizada* con el objetivo de identificar, analizar y visibilizar fenómenos de la cultura literaria escrita en diversos circuitos (medios gráficos, colecciones escolares, nuevas tecnologías de la comunicación) que hasta el momento no habían sido vinculados y valorados por sus modos peculiares de funcionamiento.

En «La categoría de literatura marginalizada. Evocación y provocación de un concepto» se indaga de modo sistemático en las nociones de *literatura marginal* y *literatura marginalizada*. El contraste y la complementación entre ambas categorías teóricas tienen el propósito de demarcar un poco más claramente sus jurisdicciones a fin de que ello sirva para describir los modos de circulación de algunas tipologías textuales que todavía hoy se consideran al margen, fuera o en el límite de la literatura. Estamos convencidos de que la indagación sobre tales aspectos permite evaluar en qué sentido tanto lo marginal como lo marginalizado pueden definirse como categorías en relación con criterios y nociones de valor arbitrario, lo cual posibilita la reconstrucción de intereses y necesidades que han dado lugar a dichos procesos de marginación y de marginalización. Este primer artículo comienza por la conceptualización *literatura marginal* y sus denominaciones alternativas, prosigue con un apartado acerca del modo en el que Saraiva construye la noción *literatura marginal izada*; continúa con una breve reseña acerca de los inicios de la investigación en torno a la literatura marginalizada en la Argentina –con los aportes decisivos de Eduardo Stilman, Jorge B. Rivera, Aníbal Ford y Eduardo Romano– y concluye con una prospectiva acerca de lo que el rescate de las nociones *literatura marginal* y *literatura marginal izada* puede aportar, en su deslinde e integración complementaria, para la descripción del campo literario nacional en relación con fenómenos sobre los que sabemos muy poco o que no

fueron relevados todavía. El establecimiento de ciertos criterios comunes expuesto en este texto también sirve de apoyo para los restantes artículos del libro, en los que se trabaja puntualmente sobre algunos estudios de caso seleccionados con los que se pretende indagar el funcionamiento de individuos y comunidades de producción y consumo literarios en el marco de fenómenos genéricos elaborados al margen de los códigos literarios institucionalizados, o bien marginalizados dentro de la industria del libro.

El segundo artículo, de Laura Cilento, es «De la ficción breve al cuento/ de la revista al libro. Los rescates selectivos». Se analiza allí el proceso de ciertos textos ficcionales breves, como unidad de producción, en su pasaje hasta el volumen de cuentos. Al revisar casos del período 1900-1910 en *Caras y Caretas*, la autora se concentró en los *Cuentos de Fray Mocho* (1905-1906) y *Alma nativa* de Martiniano Leguizamón (1906), ya que revelaron una mayor inmediatez entre su existencia periodística y su acceso a la edición. Son varias las trayectorias de escritores que instalan la pregunta acerca de las relaciones entre la actividad editorial y la actividad periodística, como campos de publicación de ficción narrativa breve, en el período 1900-1910. El hecho de que esta ficción breve (coincidente o aproximada al estatuto de «cuento»), que aparece en cada uno de esos campos, tenga una historia muy sesgada como género continúa anclándola –más allá, o a raíz de, su extracción periodística– en la órbita de las literaturas marginalizadas.

José Sixto (Ciriaco) Álvarez –Fray Mocho–, director de la revista ilustrada semanal *Caras y Caretas* desde el primer número de octubre de 1898 hasta su fallecimiento, el 23 de agosto de 1903, fue reconocido por sus ficciones breves criollistas, basadas en la recolección de escenas del mundo cotidiano (costumbristas, dialogadas, con mínima manipulación de voz narrativa), la celebración de los sectores populares en sus propias voces y la sátira de los vicios adquiridos por las clases que se encaramaban trabajosamente sobre aquellos. Se estudia en este trabajo principalmente la variante peculiarísima que presentó su paso al libro. Entre septiembre de 1905 y agosto de 1906, la revista volvió a publicar los cuentos, en esta oportunidad con diseño de pliegos para una edición casera a cargo de los lectores-coleccionistas que procedieran a encuadernarlos. Como un original experimento de hibridación editorial, los cuentos de Fray Mocho fueron imagen periodística de libro antes que objeto legible de existencia material e independiente.

En Martiniano Leguizamón, sus cuentos derivan de una deliberada voluntad de intervención en debates culturales refractados en ese mismo medio periodístico, a partir de la cual consolidó su imagen de autor literario. Convencido anticriollista, sus cuentos ingresaron, sin embargo, a la órbita de *Caras y Caretas* para tomar algunos de los procedimientos de

la estética repudiada (ámbitos rurales, personajes populares) y polemizar con ella. Recibieron, poco después de su publicación periódica, una compilación en volumen: *Alma nativa*, de 1906, sin huellas de esa génesis y con una única edición en las épocas de su autor, quien poco después se dedicó al ensayo histórico y de costumbres.

La trayectoria de los dos conjuntos de cuentos relevados por Cilento da cuenta de opciones alternativas, que deben más a los mecanismos de difusión del periodismo gráfico que a un campo editorial aún incipiente. Son dos casos notables que permiten entender la literatura marginalizada en sus variables de política dinámica y activa más que como pasiva inserción en un estado de cosas que, si no está suficientemente desarrollado, ella se encarga de explorar y –eventualmente– de ocupar.

El siguiente estudio, «El “Novísimo diccionario lunfardo” en la página de policiales de *Crítica* (1913-1915). Un folletín a pura literatura», de Oscar Conde, se propone abordar la presencia del lunfardo en los medios de comunicación, pero deteniéndose en un caso particularísimo y prácticamente desconocido: la publicación por entregas de un diccionario de lunfardo en el periódico vespertino *Crítica* desde el lunes 15 de septiembre de 1913 (el nº 1) hasta la edición del 17 de enero de 1915.

En efecto, *Crítica* incluyó en su página policial un recuadro denominado «Novísimo diccionario lunfardo», cuyo autor fue José Antonio Saldías. El trabajo explora en qué medida el contenido de dicho recuadro responde a las características del tipo textual diccionario. Si bien es un listado de palabras ordenadas alfabéticamente seguidas de definiciones, la lectura de algunas entregas basta para percibir los corrimientos, esto es, la marginación consciente buscada por el autor respecto del posible paradigma: el único diccionario lunfardo publicado hasta entonces, que Antonio Dellepiane había dado a conocer en 1894 como apéndice de su libro *El idioma del delito*. El texto analizado rompe, así, una regla básica de cualquier lexicón argótico, ya que dentro de las propias definiciones se utilizan lunfardismos. Pero además es muy habitual la utilización de subjetivemas y modalizadores.

Aunque, en su tono general, el «Novísimo» presenta un registro informal con huellas de oralidad en el que priman lo coloquial y lo humorístico, este texto permite un abordaje a muchas costumbres de la época y formas de entender la vida, a la naturalización de la explotación y la violencia ejercidas contra las mujeres, a la consideración negativa del inmigrante, a los modos de relacionarse y de actuar de malvivientes, marginales y, en general, del *populus minutus* de Buenos Aires y sus suburbios. En el «Novísimo diccionario lunfardo» la institucionalización del género diccionario es transgredida de tres modos: 1) por el hecho de ser publicado en la sección policial de un diario, 2) por tratarse de un léxico lunfardo, en una época en la que estaba

consensuado que ese vocabulario era privativo de delincuentes y marginales, y 3) por quebrantar la codificación genérica en más de un sentido.

Nadie hasta hoy se había dedicado al estudio de este lexicón, en el que existe una gran cantidad de información acerca de costumbres, determinada cosmovisión, prejuicios étnicos y religiosos, naturalización de la violencia, modos de relacionarse y de actuar de malvivientes, marginales y, en general, de las clases populares de Buenos Aires y sus suburbios. Conde sostiene que el «Novísimo» es un nuevo modo de hacer literatura en los medios gráficos de comienzos del siglo pasado, dado que este folletín lexicográfico revela, conjuntamente, un aire de época, es decir: una manera particular de concebir la realidad y un imaginario sometido a la influencia de la tradición criolla y a las distintas concepciones culturales inmigradas.

El cuarto trabajo pertenece a Gabriela Fernández y se titula «El teatro en el canon escolar: relevamiento y análisis de dos colecciones de libros». Su objetivo sustancial es la indagación acerca del teatro/género dramático y su estatuto en el canon escolar. Se ha partido de la hipótesis de que constituye un género marginalizado tanto en el aspecto cuantitativo, dada su menor presencia frente al privilegio de la narrativa, como en los abordajes que se realizan al considerarlo en una sola de sus dimensiones: literatura dramática. El recorte operado se centró en el análisis de dos colecciones escolares de fuerte inserción en el canon escolar y sostenido uso en las prácticas de enseñanza: GOLU, de la editorial Kapelusz, y Leer y Crear (LyC), publicada por la editorial Colihue.

El análisis de las colecciones seleccionadas revela la adhesión al canon hispanista como criterio de selección propuesto por ambas. Al mismo tiempo, el itinerario que se recorre desnuda las diferencias que se establecen entre GOLU y LyC. La franja temporal que las separa en cuanto a sus distintos momentos de aparición evidencia los cambios en cuanto a la didáctica disciplinar, la concepción de lectura que sostiene la escuela y una noción del género dramático que se desliza desde la idea del drama como literatura hacia una más fuerte inscripción en el ámbito de la teatralidad. Delimitando de este modo zonas de permanencia y de renovación, el artículo de Fernández muestra de qué forma un abordaje diacrónico puede dar cuenta de cómo el canon escolar se va modificando y, por otro lado, qué núcleos de resistencia ofrece al cambio, sobre todo en relación con el género dramático/teatro.

En «Del diario mural a la web: la producción literaria en internet de escuelas secundarias de la Provincia de Buenos Aires (2006-2014)», Paula Labeur expone de qué forma la práctica escolar avanza más allá de los lineamientos curriculares y experimenta con formatos diversos que todavía no se contemplan ni institucionalizan. En las producciones la palabra entra en relación con otros lenguajes; se resemantiza en textos en los que aparece

junto a la voz y la imagen y obliga a una lectura multimodal que no deslinda en planos distintos, sino que se produce como una unidad de sentido. Así, lectura y escritura muestran, en la escuela y de la mano de estas experimentaciones, transformaciones relativas al ámbito digital que constituyen tanto una pregunta sobre la lectura y la escritura en nuevos soportes como también por lo que hoy podemos leer o no como literatura. Desde allí, ponen en foco conceptos a revisar: quién es el autor, a partir de qué produce, qué es producir un texto literario... Si la literatura se postula como una mirada extrañada sobre el lenguaje, estas experimentaciones ahondan ese extrañamiento, al poner el lenguaje escrito a jugar con otros lenguajes y con el mismo soporte tecnológico que aparecía naturalizado en la escritura, la impresión, la edición en papel. Pero, según explica Labeur, estas experimentaciones dan otro paso sobre el que habría que detenerse: tales producciones van más allá de «comunicar lo aprendido», puesto que se aventuran allí donde todavía los lineamientos curriculares no plantean qué enseñar. Al tiempo que producen, estas prácticas están inventando qué es lo que puede aprenderse en la escuela cuando se trata de literatura. Ya no solo se trataría de poner en otros formatos lo que ha sido aprendido, sino de –experimentando en el formato– formular nuevas preguntas tanto a la institución literaria como a la institución escolar.

El último trabajo, «Nuevos modos de leer y escribir en la escuela», es de Mónica Bibbó. Allí se analiza de qué modo la escuela, como parte de la sociedad, no es ajena a los cambios vertiginosos que en ella se producen. Entre ellos no puede ignorarse la presencia cada vez mayor de las nuevas tecnologías y el impacto que generan en gran parte de nuestras vidas alterando algunas instancias culturales como la noción de libro y el desplazamiento de las figuras de lector y de autor, como así también la modificación de los modos de publicación y difusión.

Entre los recursos de la web que promueven la interacción social, los blogs o bitácoras brindan a los estudiantes un medio personal para experimentar su propio aprendizaje y ser un canal de comunicación entre sus pares y profesores. Sin embargo, existen además otros usos de la web fuera del circuito escolar, que son empleados por adolescentes y que, propone Bibbó, bien podrían incorporarse a la escuela y, de manera experimental, incidir en la apropiación de saberes disciplinares de Lengua y Literatura. En este texto, la autora revisa estos otros recorridos digitales (el *fanfiction*, Wattpad, los *booktubers*) para proponer estrategias didácticas que den cuenta de los saberes que pueden ponerse en juego con su empleo y sus modos de apropiación. De esta manera, contenidos presentes en los diseños curriculares podrían ser enseñados empleando las nuevas tecnologías a través de un trabajo en conjunto, en el cual profesores y alumnos vuelven saberes estas prácticas al mismo tiempo que las realizan.

Es, en suma, la perspectiva de la marginalidad la que nos procura una óptica revisionista, motorizadora de interrogantes que pueden extenderse, con sentido histórico amplio y no clausurado, ante prácticas escriturarias actuales que ingresan en tal continuidad.¹ Los artículos que integran este libro apuntan, en conjunto, a explorar lo marginal/marginalizado, en cuanto posición frente a la literatura institucionalizada.

BIBLIOGRAFÍA

Sasturain, Juan

1995 «Sobre historietas y literaturas marginales» [1979], en *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, pp. 47-53.

1. Los trabajos incluidos en este volumen, con fecha de cierre en noviembre de 2015, constituyen parcialmente el resultado del proyecto PICTO 2012-0093 «“Literatura marginal” y “literatura marginalizada”. Casos de circulación de textos marginalizados o al margen de la industria del libro», financiado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (FONCyT) y la UNIFE.

La categoría de literatura marginalizada. Evocación y provocación de un concepto

Laura Cilento y Oscar Conde

EN ESTE TRABAJO NOS PROPONEMOS REALIZAR una aproximación sistemática y reflexionar en torno de las nociones de *literatura marginal* y *literatura marginalizada*. La primera de ellas se remonta a 1958, cuando apareció en el título del volumen 3 de una historia de la literatura dirigida por Raymond Queneau, y fue retomada en muchas ocasiones por diversos investigadores. La segunda fue propuesta en 1975 por el estudioso portugués Arnaldo Saraiva, quien creó y tuvo a su cargo hasta su retiro la materia Literaturas Orales y Marginales en la Universidad de Porto y, hasta donde sabemos, solo fue utilizada hasta ahora por él y por sus discípulos.

Por nuestra parte, partimos de la hipótesis de que tanto el concepto de *literatura marginal* como el de *literatura marginalizada* son decisivos para la descripción del campo literario. Las producciones de una y otra –como podrá verse en los artículos subsiguientes de este volumen– organizan un conjunto de textualidades alternativas a (y, en algún caso, dentro de) la industria del libro, que operan en la identificación de procesos de comunicación cultural.

Las categorías de literatura marginal y de literatura marginalizada, al circular en diferentes ámbitos y a través de distintos canales, pueden ponerse en relación con las nociones de *centro* y *periferia*, delimitadas en el campo literario (Bourdieu, 2003 [1966]) a partir de la legitimación o no legitimación de textos, autores, géneros o, incluso, soportes de circulación de los textos. Se definen así, especularmente, lo canónico y lo no canónico, apelando a nociones vinculadas con cuestiones literarias –en tanto la literatura como institución pone en marcha estrategias de validación de las obras– y extraliterarias –dado que se verifican a menudo operaciones

político-ideológicas o, incluso, vinculadas al mercado editorial–, que localizan las producciones literarias en el centro o los márgenes del campo.

A continuación, vamos a relevar los dos conceptos y contrastar ambas categorías teóricas con el fin de demarcar más claramente sus jurisdicciones y que ello pueda servir para la descripción de los modos de circulación de algunas tipologías textuales que todavía hoy se consideran al margen, fuera o en el límite de la literatura. Estamos convencidos de que la indagación sobre tales aspectos permitirá evaluar cómo lo marginal y lo marginalizado pueden definirse como categorías en relación con criterios y nociones de valor arbitrario, lo cual posibilitará la reconstrucción de intereses y necesidades que han dado lugar a dichos procesos de marginación y de marginalización.

EL CONCEPTO *LITERATURA MARGINAL* Y SUS DENOMINACIONES ALTERNATIVAS

En las últimas décadas, y desde una perspectiva sociológica, se han utilizado de manera indistinta, para describir un amplio corpus de lo más heterogéneo, algunos vocablos o expresiones tales como «literatura popular», «baja literatura», «paraliteratura» o «literatura de las clases subalternas» –que de modo implícito constituyen recortes conceptuales que se oponen a los tácitos «literatura culta», «alta literatura», «literatura» a secas y «literatura de las clases dominantes»–. El uso de cualquiera de estas nociones implica un posicionamiento dentro de ese campo de fuerzas que es el campo literario, en razón del cual toda producción literaria que no cumpla con los mecanismos de legitimación se vuelve periférica. Así, una adjetivación, una especificación o un prefijo terminan estableciendo jerarquías. Por encima de estas denominaciones se ha impuesto, posiblemente, la de «literatura marginal».

En el campo de los estudios literarios la categoría «marginal» nació asociada a una serie de textos de la cultura de masas. El calificativo ha sido utilizado por primera vez en nuestro campo en 1958 por Raymond Queneau, director de la *Histoire des littératures* –que formaba parte de la *Encyclopédie de La Pléiade*–, cuyo volumen 3 se titula *Littératures françaises, connexes et marginales*. En el prefacio, Queneau explica qué va a encontrar el lector en cada una de las cuatro partes de este volumen colectivo, denominadas sucesivamente «Literaturas francesas», «Literaturas conexas», «Literaturas marginales» e «Historia de la historia de la literatura».¹ Veamos qué dice el autor al presentar la tercera parte:

1. La primera parte abarca desde autores galo-latinos de comienzos de nuestra era y llega hasta 1945, con el tratamiento de Sartre y de Camus. La segunda incluye la

[...] trata sobre lo que hemos creído poder llamar las literaturas «marginales» –es decir, estos modos, medios o géneros de expresión cuyos representantes no figuran en general en las historias de la literatura. Se tratará allí pues de la literatura de cordel, de la literatura para niños, de la novela popular, de la novela policial, de la ciencia ficción. Allí se encuentran, sin embargo, algunos de los nombres de escritores más célebres y más populares: la Condesa de Ségur, Jules Verne, Conan Doyle, etc.; y más aún, personajes que han tomado una consistencia casi alucinadora: Gargantúa, Rocambole, el capitán Nemo, Sherlock Holmes, Fantomas [...] (Queneau, 1967 [1958]: XII).

Como se observa, no hay una preocupación teórica por definir las literaturas marginales. O, en todo caso, se trata de una definición bastante extraña. Basta para Queneau que sus autores hayan sido excluidos de las historias de la literatura. Esto implica admitir que el relato histórico despliega las condiciones institucionales necesarias para definir lo que se excluye del canon, sin interrogarse explícitamente el porqué de este poder legitimador.

El uso del plural –en lugar de *literatura marginal*, que desde su singularidad morfológica parece exigir un desarrollo del concepto– es, asimismo, acorde a una categoría lábil, abierta y de límites sumamente borrosos, donde en principio el autor incluye cinco especies distintas. El concepto de literatura de cordel (*colportage*, en francés) requiere de algunas precisiones, ya que tal denominación no se define por su contenido, sino por su soporte: unos pliegos de pequeño formato (entre 10 y 20 centímetros), tanto sueltos –volantes– como integrantes de una pieza formada por uno o dos cuadernillos de cuatro hojas –en forma de folleto–, algunos con xilografados y muchos de ellos anónimos o firmados con pseudónimos. Estas hojas sueltas o folletos comenzaron a circular en Europa –y luego en América– en el siglo XVI y todavía hay testimonios de su existencia en el siglo pasado. Los temas que abarcan son muy diversos: romances, aventuras caballerescas, novelas cortas, relatos de prodigios, comedias, relaciones de sucesos dramáticos en prosa o en verso. A estos contenidos pueden agregarse los

literatura escrita en francés fuera de Francia (en Suiza, Bélgica, Canadá, Luisiana, Haití, las Antillas, la Guyana francesa, Oceanía y diversos países de África), las literaturas que corresponden a aquellos dialectos que se agrupan bajo la designación lengua de *oïl* –correspondientes al norte del país y a algunas regiones de Suiza y Bélgica–, las que pertenecen a los dialectos conocidos como lengua de *oc* –utilizados en el sur de Francia, y centralmente en Occitania–, la literatura bretona, la vasca y la alsaciana. A ello se agrega un último capítulo titulado «El argot en la literatura», un estudio sumamente breve, cuyo autor es Pierre Mac Orlan, que habría sido más apropiado que se llamara «La literatura argótica» y se lo incluyera en la tercera parte. La cuarta y última parte se aboca a la noción de «historia literaria» desde la Antigüedad hasta el siglo XX y fue escrita íntegramente por Robert Escarpit.

géneros textuales que menciona Carlo Ginzburg cuando habla de estos «libritos de cuatro cuartos toscamente impresos (almanaques, coplas, recetas, narraciones de prodigios o libros de santos)» (Ginzburg, 1999 [1976]: 11) y precisa que eran ofrecidos por vendedores ambulantes en las ferias de aldeas y pueblos de Europa. En España, particularmente, fueron muy duraderos los llamados romances de ciego –pues eran comercializados por no videntes–, que en un estilo abiertamente contrapuesto al del romance culto narraban hechos truculentos. En la Argentina de fines del siglo XIX y comienzos del XX se publicó también una extraordinaria cantidad de folletos con textos de payadas, poemas populares de tema rural, contrahechuras de tangos conocidos, y crónicas en verso o prosa sobre asesinatos, accidentes, incendios y otras catástrofes. La más importante colección de este material, producto de la constancia y previsión del estudioso alemán Robert Lehmann-Nitsche, se conserva, bajo el nombre de Biblioteca Criolla, en el Instituto Iberoamericano de Berlín.²

En el capítulo de la literatura infantil del volumen 3 de la *Histoire des littératures* se consideran autores diversos con producciones sumamente heterogéneas, como Perrault, los hermanos Grimm, Andersen, Verne, Stevenson, Carroll, Twain, Kipling y La Fontaine, pero también se trata sobre la prensa infantil y los cómics para chicos. Por su parte, la novela popular –entendida básicamente como folletín publicado en diarios y revistas durante el siglo XIX y comienzos del XX– tampoco se atiene a una temática específica sino a cierta materialidad constituida por el sistema de entregas.

Las dos especies restantes son tipos textuales relativamente más estables:

- 1) la novela policial –tanto en la tradición anglosajona de los relatos de Poe y de Conan Doyle, como en la tradición francesa desde Gaboriau hasta George Simenon, y con las subespecies de la novela negra, el thriller y la novela de suspenso– y
- 2) la ciencia ficción –capítulo en el que Verne y Wells aparecen como precursores de los escritores del género surgidos en el siglo pasado–.

Prosigue diciendo Queneau en su prefacio: «La canción, igualmente, nos ha parecido que merecía un capítulo» (Queneau, 1967 [1958]: XII). ¿Qué contiene tal capítulo en el que se considera un tipo textual de transmisión oral, y no escrita? Una suerte de historia de la canción desde la Edad Media hasta el siglo pasado, sus temas universales, sus formas variadas,

2. La Biblioteca Criolla está formada por novecientos cincuenta folletos (véase Prieto, 2006 [1988]). Una parte del material cantable de esta folletería fue recogido en Rey de Guido y Guido (1989).

un apartado consagrado a la canción de cabaret y un espacio más amplio otorgado a cantantes franceses contemporáneos.

Donde se abre la ventana a todo un mundo es en la frase siguiente, pues el prologuista agrega: «Habríamos podido igualmente dedicar estudios al texto publicitario, la historieta, la crónica periodística, la entrevista, etc.» (ibíd.). Podemos conjeturar que la enumeración de estos géneros, dando por sentado que están también incluidos en la categoría de «literatura marginal», en 1958 ha de haber sorprendido u horrorizado a más de uno. Queneau apela además a una cita de *Una temporada en el infierno*, donde Rimbaud menciona entre los géneros que aprecia a «la literatura demodé, el latín de iglesia, libros eróticos sin [cuidado por la] ortografía, historias de nuestras abuelas, cuentos de hadas, pequeños libros de la infancia, óperas viejas, refranes tontos, rimas inocentes» (reproducido en ibíd.). Por esa ventana entran, pues, todos los textos del mundo no consagrados ni considerados por la academia o los estudios literarios.

Finalmente, el escritor francés explica que «los dos últimos capítulos de esta parte sobre las relaciones existentes (o no existentes) entre la literatura y ciertos medios de expresión relativamente recientes (el cine y la radio) desembocan igualmente en la sociología» (ibíd.: XIII). Los artículos correspondientes a estos dos temas demostraban que, en efecto, las relaciones entre la literatura, el cine, la radio y la televisión (tratada muy brevemente) existían.

De modo que, en este tercer tomo de la *Histoire des littératures*, se vislumbraban ya dos cosas que habrían de corroborarse en los años subsiguientes: 1) que el ámbito de las literaturas marginales es casi inabarcable e incluye producciones de índole muy diversa; 2) que los teóricos y los profesores de literatura necesitaban, para delimitar y estudiar el campo, de lo que podrían aportarles tanto la sociología como los especialistas en medios de comunicación.

Después de Queneau, hubo diversos intentos por rebautizar a las literaturas marginales. En España, Andrés Amorós habló de *subliteraturas* (título de un libro que publicó en 1974) –José María Díez Borque había creado la hoy insólita expresión «novela subliteraria» en 1972–³ y María Cruz García de Enterría propuso *literaturas marginadas* –título también de una de sus obras, de 1983–. En Francia, Bernard Mouralis bautizó a este campo de estudio *contraliteraturas*⁴ y ese mismo año Gilles Deleuze

3. Lo hizo cuando bautizó un libro suyo como *Literatura y cultura de masas. Estudio de la novela subliteraria* (Madrid, Al-Borak, 1972).

4. *Les Contre-littératures* es el nombre de su libro publicado en PUF en 1975.

y Félix Guattari prefirieron la expresión *literatura menor*.⁵ Además de subliteratura y contraliteratura, se crearon, con el recurso del prefijo, las denominaciones *antiliteratura*, *paraliteratura*, *infraliteratura*, *etnoliteratura*, *pseudoliteratura*, *pre-literatura* y *a-literatura*. Por otra parte, se acuñaron también las locuciones *literatura de masas*, *literatura de consumo*, *literatura trivial*, *literatura pasatista*, *literatura paralela*, *literatura menor* y *literatura pobre*. Casi todas estas denominaciones conllevan un manifiesto prejuicio ante el fenómeno que nos ocupa. Son modos de nombrar desde arriba hacia abajo, peyorativos, estigmatizantes, disminuyentes. Concebidos desde el asco; casi nunca desde la revalorización o desde la certeza de habernos estado perdiendo miles de producciones literarias valiosas. Tal prejuicio supone que se trataría de textos con una menor elaboración estética, una menor ambición artística y/o una estructuración más débil, caprichosa o improvisada.

En 1972, en la Argentina, dentro de su colección Historia de la Literatura Mundial, el Centro Editor de América Latina (CEAL) publicó ocho fascículos que conformaban el volumen de literatura contemporánea *Las literaturas marginales*. En la presentación, Jorge B. Rivera (1935-2004) explicaba:

El panorama que aquí brindamos trata de fijar en líneas generales los orígenes, el contexto, la cronología, las relaciones mutuas, las líneas de desarrollo y las características temáticas y formales básicas de algunos de los productos característicos de las literaturas marginales, como punto de partida para un análisis más pormenorizado de este notable fenómeno cultural de nuestro tiempo (Rivera, 1972: 2).

Rivera se encargaba allí de redactar él mismo los fascículos titulados «El folletín y la novela popular» y «La narrativa policial»; junto con Aníbal Ford escribió «La canción popular» y con Eduardo Romano, «De la historieta a la fotonovela». Ford, por su parte, fue el autor de «Literatura, crónica y periodismo»; Ricardo Oliver, de «Literatura y cine»; Amelia Hannois, de «La literatura infantil», y Luis Gregorich, de «La ficción científica».

Puede decirse que la denominación propuesta por Queneau comenzaba a hacer escuela en la Argentina. En 1983 el propio Jorge Rivera, esta vez en un fascículo de la segunda edición de *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*, realiza una crítica acerca del modo en que la historia literaria tradicional desatendía autores y géneros completos:

5. Fue el titular del libro que firmaron juntos: *Kafka. Pour une littérature mineure* (París, Minuit, 1975).

El amplio territorio de las llamadas literaturas «marginales», en consecuencia, quedó de esta manera condenado a una suerte de exilio, que lo desterraba en forma sistemática de panoramas e historias de la literatura; aunque paradójicamente la historia de la literatura nos demuestre, a cada paso, la perentoria necesidad de proceder por «integraciones» y no por «recortes» de sus multifacéticos sujetos (Rivera, 1983: 313).

Para Rivera era por entonces inaplazable comenzar a integrar y dejar de recortar. Naturalmente su posición estaba poniendo en duda la validez del concepto de canon, ya que el enfoque de los historiadores de la literatura y de la crítica literaria excluía de su esfera de interés todos aquellos fenómenos —la mayoría ligados a los *mass media*, y varios en combinación con música o imágenes, ya fijas ya en movimiento— cuyos procesos de codificación iban dando (o habían dado ya) lugar al nacimiento de un nuevo género. Así argumentaba al respecto:

Lejos de constituir formas ahistóricas y absolutamente puras y fijadas, la totalidad de los géneros literarios consagrados o estimados como «cultos» son el producto de complejos procesos de estructuración, desestructuración y re-estructuración, en los que han tomado parte activa infinidad de «sub-géneros» y formas coyunturalmente «marginadas» o «menores», y en este sentido basta con recordar el proceso de desarrollo de la novela occidental, desde sus primeras formas genéticas hasta las formas experimentales contemporáneas (ibíd.: 318).

Un teórico insoslayable en el estudio de las literaturas marginales es, como se adelantó, Arnaldo Saraiva, para quien la unidad de análisis son los géneros. Para empezar, fue Saraiva quien completó discursivamente el puente hacia la sociología que había esbozado Queneau, al afirmar que, además del extendido uso que el adjetivo *marginal* posee en diversos ámbitos del conocimiento, es en la sociología donde se acuñó la expresión *sujeto marginal*, de donde ha pasado a hablarse «de “cultura marginal” para designar la cultura que también se denomina regional, periférica, popular, minoritaria» (Saraiva, 1995b: 21).

Este autor propone, en sus trabajos, un esquema de abordaje a la cuestión completamente novedoso. En su opinión, «la marginalidad literaria afecta tanto a los textos de vanguardia como a los textos tradicionales populares, se refiere tanto a textos “excluidos” de la literatura canónica como a textos que explícita o implícitamente se autoexcluyen de esa literatura» (Saraiva, 1995b: 23). En estas palabras aparece, por lo pronto, un elemento nuevo, no contemplado anteriormente: la posibilidad de la autoexclusión o automarginación, en razón de la cual los escritores de vanguardia pertenecen a la literatura marginal.

Además de haber proporcionado esta precisión, indudablemente el aporte más importante del investigador portugués está en haber problematizado el concepto y haberlo puesto en relación de oposición y complementación con la noción de *literatura marginalizada* (1980, 1995b, 2007), al «intervenir» el sintagma *literatura marginal* con el sufijo *-izada*, y generar el sugerente y provocador *literatura marginal izada*. Según señala Saraiva,

[...] en algún nivel se justifica la diferenciación entre «literatura marginal» y «literatura marginalizada», así como se justifica la distinción entre hombres que se creen marginales y hombres que son marginalizados. La literatura es marginal si es supuesta o vista, a veces por los propios autores y no solo por los lectores, como marginal (en relación a la literatura corriente, institucionalizada); pero ella es marginalizada si es víctima de rechazos, censuras y preconceptos de orden moral, ideológico, estético o de otro tipo. Y parece obvio que al igual que sucede en el campo sociológico, hay casi siempre una relación o correlación entre el estatuto de «marginal» y el estatuto de «marginalizado» (Saraiva, 1995b: 24).

Frecuentemente, una y otra categoría se superponen. Tanto algunos géneros como también la situación de marginación o marginalización desplegada en el contexto histórico de la producción de un texto pueden variar sustancialmente con el paso del tiempo. Así en la Argentina, por ejemplo, han accedido a la legitimación la poesía gauchesca, las formas teatrales del circo criollo, el sainete y la letra de tango, y no es descabellado que esté ocurriendo lo mismo ahora con las letras de rock, los cantos de las hinchadas de fútbol o las multiformes prácticas literarias subidas a la web.

En efecto, para Saraiva (1980: 5), la *literatura marginal izada*⁶ no solo comprende un tipo de textos sino especialmente su modo de producción, distribución y circulación, así como también su modo de consumo. De manera que la discusión se instala en el marco amplio de una segmentación de larga data, la que opone literatura alta a literatura baja o popular. ¿Cuándo se rompería, en términos teóricos, la oposición entre alta y baja literatura? Cuando Saraiva avanza sobre la categoría de *literatura marginal* hacia la de *marginal izada*.

6. No obstante esta distinción entre «marginalizada» y «marginal izada» que Saraiva expone como avance deconstructivo sobre las capacidades transformadoras de los conceptos y que se expone aquí como complejidad de su relación reflexiva con el fenómeno, hemos elegido en el marco de nuestra investigación, y del presente libro, homogeneizar ambas versiones en «marginalizada», para favorecer el eje de diferencias entre «marginal» y «marginalizada».

SARAIVA Y SU MODO DE ABORDAR LA LITERATURA MARGINALIZADA

La vigencia y la nueva vitalidad de las categorías de Saraiva residen en que, a diferencia de las aproximaciones a los textos y autores esperables, propios del verosímil y del canon crítico de la academia, él se asoma a lo que existe en el ancho mundo de las prácticas de producción y consumo, en distintos espacios de comunicación social, casi en principio con un espíritu indiscriminado: proverbios, cantigas, eslóganes, historietas, novelas policiales, teatro de revistas, anuncios publicitarios, la crónica periodística, etc. Textos inmediatos, por su proximidad con la vida cotidiana, por su accesibilidad —aunque sepamos, como rezan los teóricos de la comunicación, que están mediatizados—, forman parte de un conjunto que se nutre de la cultura local a la que pertenece el crítico. Desentrañar esas particularidades en cada caso, ir a las manifestaciones concretas (que Saraiva estudia en el corpus nacional, espacio legítimo de intervención), le da otras credenciales para confirmar la estratificación, pero al mismo tiempo para desenmascararla.

No se trata, entonces, de un mero acopio de variedades de textos, sino del señalamiento de una estructura vertical, de la polarización asimétrica de lo culto y lo popular, de la alta y la baja cultura. No conforme con teorizarla, Saraiva la denuncia, eligiendo las marcas más concretas del fenómeno, valiéndose tanto de los lenguajes de las militancias como del aparato semiótico y posestructuralista. Las políticas de la literatura, su «inconsciente crítico», aparecen desnudados en su artículo-manifiesto «As duas literaturas (a ‘pobre’ e a ‘rica’)», comunicación presentada en el I Congreso de Escritores Portugueses, el 11 de mayo de 1975.

Este desdoblamiento de la literatura es la fórmula de la confrontación. Sensibiliza con las categorías sociales extrapoladas, o en todo caso sitúa la literatura en el escenario material de su existencia: ¿en qué sentido sería «pobre» cierta literatura? Será, dice Saraiva, pobre de medios publicitarios, de ciencia libresca, de reglas de construcción estética; pauperizada por cuanto es despreciada e ironizada por los poderes dominantes de todas las esferas. Aunque tenga algunas riquezas: su público, su interés sociocultural y estético. La pregunta es cuándo, cómo y quiénes propiciarán ese capital propio y legítimo de las literaturas pobres. Es aquí cuando la crítica literaria debe volverse política en sus elecciones y también en sus métodos.

La historia literaria está hecha de censuras, como recuerda Saraiva que dice Barthes, y atraviesa toda nuestra modernidad (censuras de religión, de moral, de ideología, de clase, de cultura occidental, de estética-burguesa), aunque hay una serie de preconceptos más precisos, acerca de la literatura popular, que se descubren en aquello que los sectores dominantes vieron en ella. Estos preconceptos se organizan como ordenamiento de valores

rechazados que estarían depositados en una literatura tendiente a: favorecer lo local, aceptar el anonimato, producir textos discontinuos, fragmentarios, una «comunicación en mosaico», que se apoya en la actualidad y en lo nuevo que viene de la elección de otros objetos y de otros medios. En esta enumeración aparece, por negación, una lista de atributos que de las literaturas populares nos lleva a reconocer su categoría de «marginal / izada». Por supuesto que también se mide, dice Saraiva, por sus efectos: incluye autores y públicos que no pertenecen a la república de las letras; contamina géneros y estratos socioeconómicos; nivela las culturas.

Por este motivo, definir la literatura marginalizada desde los sectores –en general, académicos– que han tenido la prerrogativa histórica de ponderar sus valores requiere exponer y examinar bajo una luz crítica sus instrumentos y su propia idiosincrasia, descubrir «mecanismos de defensa» y un «recelo frente a la contaminación»⁷ que aparecen, de este modo, como limitaciones serias de la institución y de sus miembros. Si bien estos logran reconocer la originalidad y la especificidad de un fenómeno, no pueden asimilarlo en su identidad y en sus derechos, como si no se tratara de textos literarios sino de personas del tercer mundo. Esta personificación es el esfuerzo del crítico portugués para poder representar la marginalización como trauma de los sectores dominantes que niegan, a través de sus producciones culturales, o las que le están destinadas, al hombre popular mismo en nombre del cual existen: «Censurar a literatura ‘pobre’, considerá-la simplemente ‘pobre’, recalca-la, ignorá-la, é desenvolver um trabalho anti-literario e anti-cultural. E mais: no fundo, no fundo, é pretender que continue a haver pobres e ricos. Sem aspas» (Saraiva, 1975: 108).

Cuando Andreas Huyssen, once años después de este manifiesto, vuelva llamativamente a hablar de los criterios excluyentes de la calidad literaria en buena parte de los artistas y los académicos que representan el Modernismo y las posiciones de defensa de la alta cultura, utilizará –una vez más, y llamativamente– el concepto de «síntoma de angustia de contaminación» (2006 [1986]: 9). Huyssen trabajará impulsado por el interés de mostrar cómo el arte del siglo XX evitaría cruzar o intentaría superar la Gran División, que no es otra cosa que «una distinción categórica entre arte elevado y cultura de masas» (ibíd.: 7), y corroborará así uno de los diseños

7. Saraiva es terminante en cuanto a esto: «No fundo, o que se visa ou define não é tanto um texto ou uma série de textos (não é verdade que também na literatura “nobre” há textos melhores e piores e géneros mais complexos ou mais simples que todavia não justificam uma *outra* concepção de literatura?) como o estatuto cultural que lhe corresponde; o que é uma maneira de lhe negar a ascensão, de classe ou outra, se não é uma maneira de denunciar o receio da contaminação» (1975: 105). La itálica es del autor.

de fronteras internas al arte más consecuentes. La diferencia es que su «antecesor», a comienzos de la década de 1970, entabla una posición más «activista», y menos ortodoxamente teórica, por desenmascarar los intereses de quienes defienden la riqueza, los beneficios y, en definitiva, la consagración estética de la autonomía, en nombre de los cuales se marginaliza una cantidad enorme de manifestaciones discursivas de valor literario alternativo.

Esta actitud afirmativa del concepto de *literatura marginalizada* como terreno de trabajo intelectual se implementa desde la práctica crítica. Saraiva se dedica a construir un aparato metodológico que permita dar cuenta de las identidades de esta literatura como un cuadro variado de géneros en sus orientaciones comunicativas, temáticas, de estructuras discursivas y de ideología muy definidos. Que lo proponga en un volumen de estudios que comienza analizando la impronta de las vanguardias indica la decisión de trazar un nuevo terreno, el alternativo a la literatura de legitimación académica, integrando diferentes manifestaciones de lo marginal que exceden la literatura popular. Todas y cualquiera de ellas participa de este campo de acción crítica.

Basta reseñar alguno de esos análisis de géneros, presentes en sus libros *Literatura marginalizada* (1975) y *Literatura marginalizada. Novos ensaios* (1980). Para hablar de «revista», comienza con el término y su polisemia, y recalca poco después en el terreno de la comunicación dramática, donde recorta su significado para designar un género teatral reconocido por toda la gente en Portugal, aunque difícilmente pueda alguno de ellos definirlo con precisión. Y la razón de esta imposibilidad es doble, como doble es todo punto de vista analítico para Saraiva en este momento: formal (interno) e ideológico. Por una parte, porque la revista es un género muy flexible, de estructura abierta muchas veces, oscilante entre diversos códigos; por otro, porque sobrepasando las razones estéticas, que llevan a ignorarla y despreciarla, la revista es juzgada con criterios morales y puritanos, justamente criterios de los sectores de los que el espectáculo revisteril más se burla.

Remontando lo que, en devolución al ataque, revela como pobreza de la crítica académica, Saraiva responde con riqueza descriptiva e interpretativa: atiende a elementos estructurales del género, analiza los códigos semióticos revisteriles (verbales, visuales, musicales), se detiene en la organización del espectáculo a partir de las relaciones y los vínculos entre los actores y otros agentes. Además, recorre la preferencia de este género teatral por microunidades o escenas yuxtapuestas (los *sketches*, los monólogos); su preocupación por la actualidad, con sus peculiares formas de construir referencia al pasado; su exploración de registros cómicos y satíricos. No conduce a terrenos populistas ni miserabilistas la ideología del género; admite su intrínseca ambigüedad, su intencionalidad básicamente distractiva, y no reflexiva, pone al descubierto su más que seguro machismo —no es casual, insinúa, que ninguna mujer se dedique en Portugal a

escribir revista, y probablemente esa afirmación pudiera comprobarse en más de un circuito teatral de otros países, incluyendo el nuestro—.

La búsqueda del funcionamiento del engranaje creativo en formas brevísimas y extremadamente marginalizadas —que difícilmente fueran calificadas como literarias—, como el caso del *graffiti* y el de las erratas, arroja observaciones sorprendentes.

El *graffiti* como «literatura de retrete» alude, por su costado más amplio, a una tradición de textos escatológicos. No obstante, es leído como literatura corriente: tal la forma que encuentra Saraiva de provocar su extrañamiento y su descripción, y la manera en que logra integrarlo a una percepción de sus elementos transgresores. La excusa es la recopilación *O Guardador de Retretes* de Pedro Barbosa (Porto, s/e, 1976); a partir de ella, comienza una inspección minuciosa de sus particularidades. Se trata de textos no producidos necesariamente, aunque sí destinados a ser consumidos, en un lugar específico, lo que define su brevedad, asociable a formas usadas en episodios de comunicación rápida, como los aforismos, las anécdotas, las adivinanzas, y a su vez emplazados en soportes especiales, definitivos, que se prestan a la contemplación más que a la manipulación, ya que todos ellos son soportes verticales: paredes, puertas, azulejos... conforman una experiencia que Saraiva describe como de «funcionamiento bidimensional». Aunque no refiera a la noción de dispositivo, rescata la experiencia de lectura doble, la de la cadena verbal y la de la imagen de texto (su materialidad), al mismo tiempo; son verdaderos «textos-graffiti». Su marginalización se completa en su peculiar noción de autoría, que no está declarada ni es reclamada por los lectores. Puede tratarse de textos anónimos o colectivos, que se abren a diversas contingencias que los reducen, los rehacen, los actualizan, los amputan, en nombre de una totalidad tan ajena que les resulta inaprehensible (Saraiva, 1980: 105). No tienen claros ni su origen ni su destino; son «verdadeiros átomos de um livro-mosaico, infinito» (ibíd.).

Pensar la errata casi independientemente, como producción analizable, sería descabellado si no se formulara también, con brevedad y audazmente. Así lo hizo en su artículo «Quem tem medo da gralha?», originalmente aparecido en 1970. El miedo aludido en el título da cuenta de uno de los mayores atractivos que, para Saraiva, ofrece la literatura marginalizada: se la teme, y es por esto que descorrer el velo del temor es desenvainar el aparato de las censuras y las discriminaciones, y qué mejor que un género asociado al «acto fallido» para hacer hablar estos traspiés del inconsciente y de la cultura que incluso, vistos a través de los prismas del psicoanálisis y de la sociología, no resultan patrimonio de unos pocos, sino «fealdad» de la humanidad misma.

A diferencia de los franceses y los ingleses, que acuñaron términos menos figurados —*coquille* ‘cáscara’, ‘caparazón’ y *misprint*, respectivamente—, los

portugueses denominan a la errata con el nombre de un ave agorera (*gralha* 'grajilla'), lo cual resulta aún más oportuno y sugerente. Asomarse a la errata es ingresar en el «reino del error», como manifestación de lo inesperado y de lo involuntario, y a una dimensión reveladora de alguna verdad.

Si solo nos atuviéramos a la concepción de la autoría convencional, una errata no pertenece al escritor o, en términos generales, al firmante sino a los tipógrafos, que solo son los responsables de la materialización del texto, pero no del texto en sí. Este limbo de la conciencia y del espacio en el que tiene lugar la ocurrencia de la errata barre, de muchas maneras, la idea de un individuo responsable intelectual y legalmente de un texto importuno: «Sanções injustas, vítimas inocentes –diga-se de passagem. Porque as gralhas são como a água. Ninguém diga: desta gralha não provarei» (Saraiva, 1975: 151).

Extraña alianza entre la creatividad y la técnica, Saraiva lee ese supuesto fallido como efecto de comicidad, que explota a raíz de lo imprevisto, y que da un permiso de lectura estética y literaria del fenómeno: en la errata caben todos los matices de la expresividad, dice (ibíd.: 148), solo que los matices de lo cómico son los que mejor le sirven, o a los que mejor ella sirve. A su vez, y extendiendo esta mirada literaria, la errata se manifiesta describible, clasificable como un género. En este caso, lo llamativo es que un procedimiento dominante sea al mismo tiempo masivo, ya que se trata de manifestaciones puntuales y acotadas. Así, reconoce erratas fundadas en: a) el cambio involuntario de letras, especialmente de vocales; b) la permuta de letras o de algoritmos como las fechas; c) el agregado de letras; d) los «prodigios de la supresión»; e) la intromisión de una o más líneas de un texto en otro. La taxonomía, así como el género, es el excedente de unas prácticas concretas, históricas y profesionales, donde Joyce convive con los habitantes del taller de imprenta y tipografía: «Que o diga James Joyce. Sabe-se, com efeito, que algumas das suas melhores invenções lhe foram oferecidas, em provas, pelos tipógrafos e pelas types» (ibíd.: 146).

Así, entonces, la mención de la errata como fenómeno con una lógica propia de existencia –por más azarosa que esta sea– forma parte de dos esferas opuestas del mundo impreso. Por un lado, la del periodismo: queda pendiente continuar la tarea de Saraiva, y relevar cuántas secciones en los periódicos y las revistas del siglo XX y de lo que va del XXI se dedicaron a «cazar» erratas para republicarlas, compartirlas con sus lectores –que tal vez las habían pasado por alto en la edición original– y darles estatura humorística. Actualmente, el periódico *Barcelona* sostiene una sección con estas características, denominada «DXT [*dixit*]», poniendo en circulación –una vez más– este tipo de autocitas periodísticas con finalidad satírica. Por otro lado, el azar y las combinaciones arbitrarias de estas *gralhas* son entendidas como terreno de experimentación y valoradas por un autor

paradigmático de esta tendencia de las narrativas autonomizadas, como James Joyce... El concepto de literaturas marginalizadas así se asume en el amplio espectro que recorre las literaturas populares, mediáticas y altas.

¿Cuántos de estos repasos por la rica productividad de los géneros que Saraiva se interesó por estudiar no forman parte ya de nuestro horizonte de expectativas? ¿Cuánto nos sorprende hoy en día que se hagan congresos acerca de la historieta o el tango, o se compilen *graffitis*, o se reivindique una «literatura de las malas palabras» en un Congreso de la Lengua?

LA INVESTIGACIÓN DE LA LITERATURA MARGINALIZADA EN LA ARGENTINA

Antes de detenernos en esa productividad actual, cuyo panorama es una tarea complejísima dentro de los nuevos marcos analíticos que la contienen –y que, como proponemos en el apartado «Este libro», intentamos abordar desde algunos casos específicos–, desplazamos el eje geográfico dentro de esa «larga década de 1960»⁸ que habitó Saraiva hacia los estudios locales de las literaturas marginales, también en un momento inaugural.

Los medios introdujeron sus mediaciones en la vida cotidiana a través de formas específicas de la industria cultural: desde el radioteatro a la iconografía publicitaria, desde las series televisivas al blog, lo masivo se introduce actualmente en el campo artístico, permeando formas populares y cultas a través de nuevas y renovadas tecnologías y, por medio del consumo, las distancias sociales y culturales. Todos estos géneros no dejaron de ser atendidos por algunos investigadores argentinos desde finales de los años sesenta.

Por supuesto, las esferas de actuación crítica eran variadas y desbordaban los claustros académicos hacia la divulgación editorial y periodística, aunque en algunos casos aquellos espacios universitarios prestaran credenciales de legitimidad, o constituyeran una suerte de terreno enemigo al que había que arribar y ocupar con los nuevos objetos de estudio.

8. Tal como la propone Fredric Jameson en «Periodizando los 60» (2014 [1984]). Para este crítico norteamericano, los sesenta fueron un momento de «emisión inmensa e inflacionaria de crédito superestructural» que, dentro de la unificación del campo en planos de acción política, económica y de desarrollos de la teoría y de la cultura, significaron un despliegue y liberación extraordinarios de energías sociales: revolucionaria, contracultural, con nuevos sujetos y nuevas formas de lucha. Se anima a pensar no en términos de periodización tradicional, sino en el marco de una década que prolonga hacia atrás y hacia adelante, entre los movimientos de descolonización de 1958 y los golpes de Estado y económicos concentrados entre 1972-1974.

Buena parte de los nombres que se afianzaron o se iniciaron en ese momento no solo se interesaron en la conceptualización de la categoría que intentan relevar estas páginas, sino que asumieron –implícita y espontáneamente, por intereses propios– la consigna de que trabajar con las literaturas marginales implica asumir un conjunto diverso y heterogéneo de producciones culturales (de la «alta» y la «baja» cultura), y desplegarlas como un abanico de géneros que conforman una familia de fenómenos, y que incluso emparentados podían arrojar luz sobre la nueva sensibilidad de época.⁹

De este modo, a fines de la década de 1960 y principios de la siguiente comenzó en la Argentina a vislumbrarse un interés por estos géneros no consagrados dentro de la literatura oficial o dominante. En 1967, Oscar Masotta publicaba su libro *El pop art*, al año siguiente firmaba con Enrique Lipszyc el catálogo de la Primera Bienal Mundial de la historieta –organizada en el Instituto Di Tella de Buenos Aires– y en 1970 daba a conocer *La historieta en el mundo moderno*.

Quien tuvo una sorprendente comprensión del interés que ofrecían estos géneros excluidos fue Eduardo Stilman (1939-2011), cuando comenzó a difundir, bajo la órbita de Brújula, la editorial que él mismo fundó, la literatura vinculada al humor negro y absurdo rescatada de las vanguardias históricas europeas y (en menor medida) locales. Fue una manera de responder a ciertas formas de alienación contemporánea: volver sobre una función desautomatizadora de la literatura respecto de la vida social, ahora desde una actitud divulgadora de las formas artísticas de ruptura, aunque vinculadas con una estética «menor»: la literatura humorística.

Stilman fundó dos colecciones en las que imprimió su capacidad de concreción editorial con una doble faceta de divulgación de la literatura marginalizada y de provocación cultural: la denominada Biblioteca de las Cuestiones y Breviarios de Información Literaria. Para la segunda de ellas, compiló la antología *El humor absurdo. Antología ilustrada*, en 1967, que compartía catálogo con Guillaume Apollinaire, Ramón Gómez de la Serna, Jonathan Swift y Marcel Schwob, entre otros. Como una peculiaridad de concentrar diversas funciones editoriales, la propuesta de Stilman para esa antología

9. Cfr. Susan Sontag: frente al paradigma de la novela (modernista) como articulador de la experiencia estética, la «nueva sensibilidad entiende al arte como extensión de la vida –y, por ello, entiende la representación de (nuevos) modos de la alegría–. Y aquí no hay necesariamente una negación del papel de la evaluación moral. Solo ha cambiado la escala; se ha hecho menos basta, y lo que sacrifica en expresividad discursiva lo gana en justeza y fuerza subliminal. [...] Una gran obra de arte no es nunca simplemente (ni siquiera fundamentalmente) un vehículo de ideas o de sentimientos morales. Es, antes que nada, un objeto que modifica nuestra conciencia y nuestra sensibilidad, y cambia la composición, si bien ligeramente, del humus que nutre todas las ideas y todos los sentimientos específicos» (2005 [1965]: 385).

podría rastrearse en los autores elegidos, pero basta con leer la contratapa, un verdadero manifiesto que une estética y política, para comprender la apuesta por esta zona de la marginalidad:

El absurdo ha irrumpido en la vida del hombre moderno, y de esta irrupción han surgido no solo algunas de las manifestaciones más importantes del arte de nuestros días, sino una renovada conciencia humorística, capaz de agitar con su poder subversivo nuestra mente, abriendo panoramas insospechados y nuevos frentes de lucha (Stilman, 1967: contratapa).

Su antología *El humor negro*, aparecida en dos tomos, tuvo dos ediciones entre 1967 (tomo 1) y 1969 (tomos 1 y 2). Si el prólogo al primer tomo refuerza el poder subversivo de la «actitud humorística», que es el de «la inteligencia en libertad buscando lúcida, desesperadamente, sus fines» (Stilman, 1969: 15), el segundo presenta una apertura a los discursos literarios en convivencia con los no literarios, para afrontar las acusaciones de inmoralidad que pesan sobre los contenidos de este tipo de humor, y en general sobre la literatura que resulta marginalizada en nombre de restricciones morales. Dos partes; una que agrupa –bajo el rubro arbitrariamente titulado «La ficción»– fragmentos de Maquiavelo, Fourier, Carlyle, Dickens, Lombroso, Prévert y otros; una segunda –con el título «La realidad supera a la ficción»– propone textos recortados de áreas como el psicoanálisis, las necrológicas, el arte publicitario, la canción popular, *understanding media*, el cuarto poder, la política internacional, entre las principales, dando cuenta en esa miscelánea de que los defensores de las literaturas marginales operan desde la oposición entre la «alta cultura» y el resto de los textos culturales (literarios y no), que se agrupan para enfrentarse con mayor contundencia a los privilegios de la primera. En este caso, los hechos horrorosos y macabros, demuestra Stilman por yuxtaposición y contraste, «son producidos más fácilmente por quienes fabrican la Realidad que por quienes fabrican la Literatura» (ibíd.: 10).

El cuadro de los intereses de Stilman superaba desde el comienzo, sin embargo, el panorama internacional y los géneros del humor. Su sello editorial ofrecía, también de su autoría, *Historia del tango*, una *Antología del verso lunfardo* (ambos de 1965) y, en coautoría con José Gobello, *Las letras del tango de Villoldo a Borges* (1966).¹⁰ El primero de los textos mencionados se compone de dos partes: un artículo panorámico y un diccionario

10. Esta antología representó la continuidad de la colaboración entre los dos estudiosos, que había comenzado con la edición de *Diálogos de Villoldo* (Freeland, 1964). En ambos casos, puede suponerse que la tarea de Gobello se ciñó a la confección de los respectivos glosarios.

de los nombres más representativos (cantores, compositores, letristas). En la *Antología* tanto se incluyen poemas anónimos como composiciones firmadas de la primera mitad del siglo XX, donde sobresalen las de Yacaré (Felipe Fernández), Carlos de la Púa, Iván Diez y Juan Bautista Rímoli (Dante A. Linyera). El tercer título es también de carácter antológico, se compone de cincuenta letras, desde «La morocha» (1905) hasta «Alguien le dice al tango» (1965). Cabe agregar la importante labor que desempeñaron por aquellos mismos años Luis Soler Cañas (1918-1984) y el propio Gobello (1919-2013) en la difusión de la literatura lunfardesca en verso o prosa y de las letras de tango –géneros marginales y por ese entonces también marginalizados–. Prueba de ello son, entre otras obras, *Primera antología lunfarda* (1961, firmada por ambos), *Orígenes de la literatura lunfarda* (1965) y *Cuentos y diálogos lunfardos* (1965) de Soler Cañas, *Nueva antología lunfarda* (1972), los seis volúmenes de *Tangos, letras y letristas* (1979-1996) y el monumental *Letras de Tango* (1997) de Gobello.

Entre la poesía popular urbana y el humor absurdo, entre Villoldo y Kafka o Cortázar, Stilman comenzaba además a pergeñar uno de sus proyectos de traducción más ambiciosos: los libros de Alicia, de Lewis Carroll. Iniciada la tarea en 1968, bajo el aliento de amigos como Tomás Eloy Martínez y Alberto Girri, Ediciones de la Flor los publicó ilustrados, y prologados por Borges, con un estándar de traducción y notas comparable a la prestigiosa edición de Martin Gardner, en 1998.

Sin mezclarse con los espacios de la academia, Stilman es una de las caras de la modernización de los sesenta en el campo cultural argentino, y la muestra de cómo un crítico que se dedica a las literaturas marginales puede ocupar él mismo ese lugar de producción. En una orientación similar de intervenciones a través de la actividad editorial (traducciones, prólogos, antologías) pueden mencionarse nombres como Elvio Gandolfo (1947) y Jaime Rest (1927-1979). Este último realizó una incansable labor, primero participando en distintos proyectos del Centro Editor de América Latina (CEAL) –fundado por el mítico Boris Spivacow en 1966–; luego como editor, traductor, prologuista y anotador en Ediciones Librerías Fausto. Como autor de *Literatura y cultura de masas* (1967), la tarea de este estudioso, de quien Maximiliano Crespi dice que «escribía sobre “alta literatura”, del mismo modo que lo hacía sobre las voces del tango, la historieta de Jules Feiffer, el cine de Ingmar Bergman, las letras de John Lennon o la pena de muerte» (2010: 3), ha sido cuantiosa y por demás fructífera en el campo de las literaturas marginales, al recuperar decenas de textos excluidos u olvidados de los siglos XIX y XX.¹¹

11. Para mayores detalles sobre los aportes de Rest, cfr. Crespi, 2010.

La mención al CEAL nos lleva al reencuentro con Jorge B. Rivera y al encuentro de Aníbal Ford (1934-2009) y Eduardo Romano (1938), pues los tres coincidieron, a comienzos de los años setenta, en varias colecciones de esa editorial. Como se adelantó, Rivera, Ford y Romano fueron autores de algunos de los fascículos de la serie *Las literaturas marginales* de la Historia de la Literatura Mundial, entre 1970 y 1972. Pero además participaron activamente en otras colecciones, como la Biblioteca Básica Universal y la segunda versión del capítulo «Historia de la Literatura Argentina (1979-1983)», dirigida por Susana Zanetti, donde cada fascículo se acompañaba con un título de la Biblioteca Argentina Fundamental anotado y con prólogos *ad hoc*.

En 1970, el CEAL lanzó la colección de libros La Historia Popular. Vida y Milagros de Nuestro Pueblo –dirigida primero por Horacio Achával y luego por Josefina Delgado–, cuyos títulos reflejaban un manifiesto interés por reconstruir y analizar la cultura popular argentina. En ella participaron Ford y Rivera.¹² Este último también aportó dos volúmenes (*La bohemia literaria* y *El folletín*) a otra colección de CEAL, La Vida de Nuestro Pueblo. Una Historia de Hombres, Cosas, Trabajos, Lugares, donde Patricia Terrero escribió *El radioteatro*; Emilio Corbière, *Centros de cultura popular*; y Ricardo Horvath, *Los rockeros*, entre otros títulos.¹³

En resumen, Rivera, Romano y Ford trabaron una fuerte amistad en el Centro Editor, afianzada por un modo de entender la cultura en general y la cultura argentina en particular. Conformaron así un «colectivo no demasiado estable, que comienza a aparecer individualmente o de a dos –jamás firmarán un trabajo de a tres, hasta que juntos editen *Medios de comunicación y cultura popular* en 1985– [...]» (Alabarces, 2008: 266). Como señaló Jorge Lafforgue al describir este volumen conjunto de artículos de Rivera, Ford y Romano, la productividad de estos «trabajadores de la cultura» –utilizando la expresión con la que se refiere a ellos– tuvo momentos estelares entre 1971 y 1973, y luego del paréntesis de la dictadura.

12. Además de volúmenes consagrados a determinados períodos o hechos históricos (*De la Torre y los frigoríficos*, *La revolución del 90*, *Eva Perón*, *La conquista del desierto*, *Los años 30*, *El 17 de octubre*, *El peronismo y la iglesia*, etc.), esta colección semanal de libros ilustrados dedicaba varios de sus títulos a analizar temas sociales: *El atorrante*, *Las cárceles*, *La delincuencia*, *La mala vida*, *Villeros y villas miseria*. Rivera escribió *Los bohemios* y, con el pseudónimo de Jorge Páez, *El conventillo*, *El comité* y *Del truquiflor a la rayuela*. También hubo libros sobre escritores, poetas, artistas y géneros marginalizados: *Homero Manzi* de Aníbal Ford, *El tango* y *Carlos Gardel* de Blas Matamoro, *Discepolín* de José Barcia, *Roberto Arlt* de Eduardo González Lanuza, *Florencio Parravicini* de César Tiempo, *La poesía lunfarda* de Luis Ricardo Furlan, *El humor escrito* de Alberto Bróccoli y Carlos Trillo.

13. Acerca de la labor desarrollada por el CEAL, pueden consultarse: Gociol (2008 y 2010), Bueno y Taroncher (2006) y Maunás (1995).

Pero en 1973, con la asunción del presidente Cámpora, los tres acceden a cargos docentes en la universidad. En la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires, Ford dicta Introducción a la Literatura, y Romano y Rivera se hacen cargo de la materia Proyectos Políticos Culturales, propuesta por ellos mismos, en la que las literaturas marginales encuentran su lugar por primera vez en los estudios universitarios de la Argentina. A propósito de esta experiencia, señala Laura Vázquez, cuando reseña el modo en el que la historieta se convierte en objeto de investigación:

Y si bien los abordajes reseñados dan cuenta de una relación intelectuales/historieta por fuera de los circuitos institucionales formales (universidad, fundaciones) el medio también tuvo su repercusión en el contexto académico. Junto a otras «literaturas marginales», la historieta se torna un objeto susceptible de análisis para la currícula universitaria. Específicamente, la historieta es incluida en el Programa de la Cátedra de Literatura Argentina «Proyectos políticos culturales» (1973) dictado en la Facultad de Filosofía y Letras, a cargo de Eduardo Romano y Jorge Rivera. Estos enfoques recortan el lenguaje de historietas sobre un fondo de intereses comunes: el periodismo, el tango, los guiones de cine, el relato policial, el humor gráfico, el folletín, la canción popular, la gauchesca, las biografías de figuras populares y los libretos radiales. De este modo, la historieta como un «objeto más» de los estudios en clave peronista y populista, permite interpretar la cultura popular como portadora de una cultura nacional que la izquierda había subestimado o, por lo menos, pasado por alto (2010: 14-15).

La experiencia de llevar a las aulas universitarias esta línea de trabajo culminó en 1975, pero importa recordarla, pues constituye el primer intento de «incorporar al análisis los textos de la cultura de masas, como lugar crucial donde se despliega la sociocultura contemporánea» (Alabarces, 2008: 269). Durante la dictadura (1976-1983), Rivera, Ford y Romano proseguirían trabajando sobre distintos géneros marginales y marginalizados, y el producto de esa labor sería compilado en el volumen *Medios de comunicación y cultura popular*, donde además de algunos fundantes textos teóricos se encuentran análisis sobre los medios masivos, el radio-teatro, el teleteatro, la historieta, el humor gráfico, Discépolo y Manzi, Cortez y Serrat, Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*, los textos de Juan Mondiola, la crónica periodística, la relación entre literatura y cine. Todo este universo marginal y marginalizado, a partir de 1983 encontró nuevamente su espacio –ahora sí, definitivo– en la universidad. En 1985, Eduardo Romano se reintegró a la carrera de Letras hasta llegar a ser profesor titular de Literatura Argentina. La apertura de la carrera de Ciencias de la Comunicación, también en la Universidad de Buenos Aires, en 1988,

permitió que cada uno de ellos encabezara su propia cátedra: Ford tomó a su cargo Teorías y Prácticas de la Comunicación II; Rivera, Historia de los Medios; Romano, el Seminario de Cultura Popular. Desde estos lugares, se constituyeron en referentes dentro de los ámbitos académicos. A partir de ese momento, «lo que habían construido como conocimiento marginal y periférico a las academias y los saberes legítimos podía ocupar, gracias a ellos, las bibliotecas y las universidades», como señala Alabarces (2014: 3).

Este mismo autor no exagera cuando, en su artículo «Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina» (2008), postula que estas tres figuras son quienes inventaron, en nuestro país, un campo en el que se intersectan la cultura popular y la cultura de masas y que, en términos de Saraiva, no sería otra cosa que el campo de las literaturas marginalizadas.¹⁴

Si bien las líneas siguientes fueron escritas con relación a Rivera, describen esencialmente la propuesta de la línea de trabajo conjunta compartida por aquel con Ford y con Romano:

Rivera logra hacer un aporte fundamental al estudio de la historia de los medios en la Argentina, haciendo funcionar a la literatura, el periodismo, el cine y la historieta en su mismo universo cultural. [...] Cuando en los 70 la crítica frankfurtiana denuncia a los medios de ser, únicamente, agentes ideológicos del imperialismo, Rivera logra expresar una concepción distinta que valora a la industria cultural por su capacidad inclusiva de los sectores medios y populares. Si bien la vida no le alcanzó para terminar de reconstruir la historia de los medios masivos de comunicación, como sí pudo hacer con la historieta, el periodismo cultural y la profesionalización del escritor, sus múltiples trabajos son indispensables para entender el presente y lo que el acceso y la democratización a esos medios significan (Martín, 2012).

Nuevamente recurrimos a Alabarces (2014: 1) para resumir en una frase el aporte de Rivera, Ford y Romano: lo que supieron hacer fue «mirar con atención la producción simbólica de y destinada a las clases populares». Felizmente, varios académicos continúan la tarea de los precursores: Nora Mazziotti, el propio Alabarces, Mirta Varela, Libertad Borda, Laura Vázquez, Mariana Conde y Andrea Matallana, entre otros.

Como proyección de este ingreso de los géneros marginalizados en sede académica, Juan Sasturain (1945) publicó diversos artículos, algunos difundidos en esa sede y otros dedicados a los grandes públicos de las revistas

14. Para ampliar esta perspectiva, cfr. Barrio, 2014.

que dirigió. En 1979 apareció «Sobre historietas y literaturas marginales», en simultáneo con discusiones que de forma más intensiva venía instalando Jorge Rivera en sus diversas producciones críticas. Si bien para Oscar Steimberg (1936) la historieta es un género artístico pero también marginal, e incluso sometido a procesos de «autoinferiorización» (2013 [1977]: 44) y, por lo tanto, da por válida una inestabilidad y una ambivalencia intrínsecas, Sasturain en esta oportunidad prefiere acentuar la apuesta por la marginalidad para instalar de manera más contundente el debate e insinuar no solo la categoría, sino una posición que exige un replanteo del mapa institucional de la literatura. Para estudiar la historieta analíticamente, entonces, el primer encuadre tiene que ver con el estatuto de la marginalidad; el segundo, con la inserción dentro del mapa cultural argentino. Respecto del primero, Sasturain define la literatura marginal como «una gama casi infinita de textos que navegan en una tierra de nadie crítica, vulnerables al vapuleo, heterogéneos partícipes de una gran bolsa de residuos. Residuos, recortes: lo que sobra de las categorías reconocidas y establecidas» (1995 [1979]: 48).

Esta «tierra de nadie crítica», sin embargo, podría pensarse no por negligencia que implica la metáfora, sino por su aspecto activo: las operaciones de exclusión, pasadas en limpio por el mismo Sasturain, que confirman el acento en la marginalización como proceso propuesto por Saraiva. ¿Cuáles son esas operaciones? 1) La descalificación del lector –que resulta, así, infantilizado, evasivo–; 2) la descalificación del medio –las producciones que viven de la oralidad, como el caso de la canción–; 3) la descalificación del género, acercándolo a la noción de entretenimiento; 4) finalmente, la descalificación de los textos, que no preservan el lugar lingüístico y libresco cuando acceden a formas mixtas de composición (imagen y palabras, dibujo y escritura, imagen y escritura) o caen en efectos fragmentarios exigidos por las publicaciones gráficas que los albergan. La respuesta, entonces, dice Sasturain, consiste en desplegar determinadas acciones críticas, esto es:

[...] clasificar, rescatar, clasificar y definir sistemáticamente un conjunto de mensajes heterogéneos cuya identidad y naturaleza aparecen vagamente insinuados; revelar los mecanismos de exclusión y segmentación cultural que realiza La Cultura mediante los cuales se apropia de determinados productos y desplaza otros (ibíd.: 50).

Habiéndose asentado las bases, tal como se describió, aún es muchísimo lo que falta hacer en relación con las literaturas que nos ocupan. La valorización de las prácticas escriturales marginales y marginalizadas implica, además, la doble posibilidad de dimensionar lo que estas tienen de propuesta contracultural y reestructurar el campo literario en función de estas intervenciones críticas.

¿CUÁNTOS MÁRGENES?

Un balance preliminar de los aportes de *literatura marginal* y *literatura marginalizada* puede asumir, debido a las distancias geográficas y temporales, tanto el gesto del rescate como el del homenaje. No es menor, de todas formas, la tarea de buscar continuidades y percepciones de innovación en tiempos que excedan el presente, productor por excelencia de terminología específica, en el marco de una explosión de la teoría y su conquista (que es fundación) de todos los terrenos de indagación concebibles.

La elección de categorías y perspectivas para nuestro trabajo de investigación en la cultura argentina está relacionada con unos recorridos históricos que resultan insuficientes, hasta el día de la fecha, respecto de fenómenos aún no relevados, o bien abandonados desde hace años en función de estrechos límites de cánones que tendieron a cerrarse con una falsa suficiencia sobre una versión muy limitada de autores y obras que esperan ingresar a la esfera de la valoración académica. En función de esas áreas vacantes de la exploración, la *perspectiva de la marginalidad* nos prestó una óptica revisionista y generadora de preguntas que pueden extenderse con sentido histórico amplio y no clausurado, ya que los fenómenos del presente que invitan a ser descubiertos ingresan en esa continuidad.

La categoría de *literatura marginal* fue una necesidad, hacia fines de la década de 1960: la de subsumir una serie de producciones verbales, visuales, performáticas en una denominación que es, fundamentalmente, un acto de reconocimiento y un intento de «inclusión en la diversidad» de unas manifestaciones heterogéneas, híbridas y flexibles que la institución literaria –sometida a un proceso de modernización que cuestionaba sus propias definiciones– dudaba en considerar. Cuando Arnaldo Saraiva se inclinó por esta categoría tuvo en cuenta que se trataba de encontrar un denominador común entre la literatura popular, la de masas, la contracultural y la de vanguardia. Incluso, recuerda en su prólogo a los *Novos ensaios* (Saraiva, 1980: 6), la noción de marginal funciona como *fourette-tout*, como cajón de sastre.

No es casual, entonces, que buena parte de los trabajos críticos sobre literaturas marginales contemplan trabajar más de un género, o busquen familiaridad en sus modos comunes o equivalentes de producción, temática y comunicación-distribución: *literatura marginal*, así, se define como todo-lo-que-no-es-literatura-oficial.

¿Cuándo una literatura marginal deja esta condición? Una literatura marginal dejará de serlo cuando entra en el gusto general, en los dominios oficiales de la cultura, cuando deja de ser lugar exclusivo de encuentro y de reconocimiento de grupos específicos (ibíd.). Esto es lo que la sociología cultural relaciona con la legitimación y, eventualmente, la consagración, pero que el crítico portugués da por sobrentendido como parte de la historia

más visible y más aceptada por todos. Si lo que interesa es el estado anterior, es decir, el de la condición de «literatura marginal», el estado ulterior no deja de ofrecer aristas interesantes, como nuevo módulo del rompecabezas cultural, que puede observarse desde las dos últimas décadas en particular. La manera en que son saludados ilustradores gráficos como Oski exponiendo en el Museo de Bellas Artes (2013), el catálogo y la concepción de edición de libros de Eloísa Cartonera, o el concierto de Litto Nebbia, la figura más representativa de los inicios del rock nacional, en el Teatro Colón (2015) habla no solo de un nuevo orden en el que la distinción «alta/baja cultura» ya es un hecho histórico –en el sentido de superado– (Huyssen, 2007), sino también de que la literatura marginal entra en los dominios de la cultura oficial, como proponía Saraiva, exhibiendo sus credenciales de marginalidad, desde las cuales desafía a profundizar la inclusión de lo diferente que quiere seguir siéndolo.

Es menos difícil en cambio, aseguraba Saraiva (1980: 6), saber por qué un texto es marginalizado; lo es por razones de ideología estética, y/o de ideología político-religiosa, o bien por una economía de mercado editorial y de distribución de los textos. Si presenta esta nueva categoría –inédita respecto de otros críticos– es porque deja al descubierto los principales parámetros para redefinir y comprender la categoría de *literatura marginalizada*, que son básicamente dos: 1) el señalamiento de una actividad de marginalizar y un autor, objeto y/o medio sobre el que recae la acción, y 2) su carácter provisorio.

Marginalizado es el participio pasivo de *marginalizar* –verbo denominativo no incluido en el DRAE, originado en el sustantivo *marginalización*–. Entendemos que no significa lo mismo que *marginación*. La marginación puede ser activa, y en última instancia puede dar cuenta de una posición deliberada: en el caso de la literatura, un escritor de vanguardia puede producir adrede un texto marginal. En cambio, la marginalización es, a todas luces, pasiva. La literatura es, en consecuencia, marginalizada –dejada en los márgenes– por otro, que nunca es el autor. La manera en que la marginalización deja ser captada permitiría reconocer fenómenos de exclusión casi absoluta; si la literatura marginal ha hecho en muchos casos un recorrido de incorporación, la marginalizada es la que, siempre desde un punto de observación histórico definido, no entró todavía y no se sabe cuándo entrará, en los dominios de la cultura oficial.

La noción del margen culminará portando, así, unas diferencias de grado no tan sutiles como aparentan. Desplegando el campo cultural y literario, la literatura marginal encuentra allí un lugar, alejado del centro, o desafiante de sus valores. La marginalizada, en cambio, sigue en los arrabales, está situada (es situada) en los márgenes del campo y no puede trascender la frontera, vive todavía en la intemperie.

Es misión del crítico que elige la denominación «marginalizada» forzar la atención, con su empleo, en el gesto de esa imposición de valor subordinado. Y también crear conciencia, por otro lado, del hecho de que además el texto marginalizado lo es transitoriamente, que estamos lejos del terreno de las esencias, y cerca –en cambio– de un campo móvil de identidades textuales y culturales para revisar.

BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, Pablo (en colaboración con Valeria Añón y Mariana Conde)
 2008 «Un destino sudamericano. La invención de los estudios sobre cultura popular en la Argentina», en Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela, *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós, pp. 261-280.
- 2014 «Rivera, o la arqueología», en *Dossier Jorge B. Rivera*. Disponible en: <http://www.rehime.com.ar/escritos/dossier/03-dossierrivera/rivera_dossier-alabarces.php> [Consulta: 20 de abril de 2021].
- Barbosa, Pedro
 1976 *O guardador de retretes*, Porto, edición de autor.
- Barrio, Natalia Andrea
 2014 «Estudio sobre una genealogía de las matrices históricas populares. Tres intelectuales en diálogo con lo popular», en *Questión*, vol. 1, n° 42, abril-junio. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/37927/Documento_completo.pdf?sequence=1> [Consulta: 20 de abril de 2021].
- Bourdieu, Pierre
 2003 «Campo intelectual y proyecto creador», en *id.*, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Quadrata, pp. 13-52. [1966]
- Bueno, Mónica y Taroncher, Miguel Ángel (coords.)
 2006 *Centro Editor de América Latina. Capítulos para una historia*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Crespi, Maximiliano
 2010 «Para un canon de marginales, malos y malditos. Jaime Rest en CEAL y Ediciones Librerías Fausto», en *Orbis Tertius*, vol. XV, n° 16. Disponible en: <<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv15n16a09>> [Consulta: 20 de abril de 2021].

Ginzburg, Carlo

1999 *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Muchnik Editores. [1976]

Gociol, Judith

2008 *Más libros para más. Colecciones del Centro Editor de América latina*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

2010 *Boris Spivacow, el señor editor de América Latina*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

Huysen, Andreas

2006 *Después de la Gran División. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo. [1986]

2007 «After the High/Low Debate», en *Quaderns portàtils*, nº 7, Barcelona, MACBA. Disponible en: <<https://www.macba.cat/en/learn-explore/publications/after-highlow-debate>> [Consulta: 19 de octubre de 2021].

Jameson, Fredric

2014 «Periodizando los 60», en *id.*, *Las ideologías de la teoría*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 575-611. [1984]

Martín, Leticia

2012 «Un legado fundamental para la discusión cultural», en *Ñ*, 10 de agosto. Disponible en: <https://www.clarin.com/rn/ideas/legado-fundamental-discusion-cultural_o_SkxQDE-hPXg.html> [Consulta: 20 de abril de 2021].

Maunás, Delia (entrevistas)

1995 *Boris Spivacow. Memoria de un sueño argentino*, Buenos Aires, Colihue.

Nogueira, Carlos

2014 «Arnaldo Saraiva y las literaturas marginales y marginalizadas», en *Revista de Literaturas Populares*, vol. XIII, nº 1, pp. 227-250.

Prieto, Adolfo

2006 *El discurso criollista y la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno. [1988]

Queneau, Raymond

1967 «Préface», en *id.* (dir.), *Histoire des littératures*, vol. 3 de *Littératures françaises, connexes et marginales*, París, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, pp. VII-XIII. [1958]

Rey de Guido, Clara y Guido, Walter

1989 *Cancionero Rioplatense (1880-1925)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Rivera, Jorge B.

1972 «Las literaturas marginales», en AA.VV., *Las literaturas marginales*, Buenos Aires, CEAL, pp. 1-3.

1983 «Las literaturas “marginales”. 1900-1970», vol. V de *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 313-336.

Saraiva, Arnaldo

1975 *Literatura marginal izada*, Porto, Edições Árvore.

1980 *Literatura marginal izada. Novos ensayos*, Porto, Edições Árvore.

1995a «O conceito de literatura marginal», en *Discursos*, n° 10, pp. 15-23.

1995b «La literatura marginal», en *Anthropos*, n° 166-167, Barcelona, mayo-agosto.

2007 «A crise da literatura e a literatura marginal ou marginalizada», en *Santa Barbara Portuguese Studies*, vol. IX, pp. 5-15.

Sasturain, Juan

1995 «Sobre historietas y literaturas marginales» [1979], en *íd.*, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, pp. 47-53.

Sontag, Susan

2005 «Una cultura y la nueva sensibilidad» [1965], en *íd.*, *Contra la interpretación*, Buenos Aires, Alfaguara, pp. 377-390.

Steimberg, Oscar

2013 *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*, Buenos Aires, Eterna Cadencia. [1977]

Stilman, Eduardo (sel. y notas)

1967 *El humor absurdo. Antología ilustrada*, Buenos Aires, Brújula.

1969 *El humor negro*, Buenos Aires, Brújula.

Vázquez, Laura

2010 *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*, Buenos Aires, Paidós.

De la ficción breve al cuento/de la revista al libro. Los rescates selectivos

Laura Cilento

VARIAS TRAYECTORIAS DE ESCRITORES instalan la pregunta acerca de las relaciones entre la actividad editorial y la actividad periodística, como campos de publicación de ficción narrativa breve, en el período 1900-1910. Teniendo cada cual un régimen aparentemente diverso, el hecho de que esta ficción breve (coincidente o aproximada al estatuto de «cuento») tenga una historia muy sesgada como género continúa anclándola (más allá, o a raíz de, su extracción periodística) en la órbita de las literaturas marginalizadas.

Excluyendo las recopilaciones y las antologías razonadas, el género cuento tiene muy poco tratamiento como objeto en las historias de la literatura argentina. Un desarrollo único en su extensión (y en su exhaustividad) es el de Luis Emilio Soto para el tomo IV de la *Historia de la literatura argentina* de Rafael Arrieta, editado por Peuser en 1959. Abarca la friolera de 162 páginas, desde la 287 a la 449, y se dedica al período de las primeras cuatro décadas del siglo XX. De allí extraigo esta presentación del problema:

[...] abunda el relato breve gracias a la creciente hospitalidad del periodismo. La exuberancia estaba reñida seguramente con la calidad. Nadie se acuerda hoy de muchas páginas que un día fueron celebradas en el club o en la tertulia del café donde el mundo de las letras comenzaba a disputar a la política, a la bolsa y al teatro los honores de la opinión pública. Numerosos bocetos y 'apuntes del natural' *duermen en las colecciones de los semanarios* entre el cúmulo de notas también ahora de apergamina inactualidad; *otros fueron rescatados con piedad paternal en algún libro* del que tampoco se guarda mucha memoria (Soto, 1959: 287-288. La bastardilla es mía).

En términos generales, cabe evocar la afirmación de que el libro es la medida de la institucionalización literaria, como afirmaba Adolfo Prieto,¹ aunque en la mirada de Soto, la diferencia entre el inédito y el incorporado al volumen resulta escasa. ¿Qué balance puede hacerse entre la abundancia y la exuberancia detectadas, el éxito inmediato, y ese efecto de letargo que parece atacar a esos cuentos una vez transcurrido cierto período, o aun cuando migran a otros soportes?

Suele admitirse que el cuento está en el corazón de la encrucijada por la autonomía y la profesionalización, aunque para el período en cuestión el género parece apartarse de una vía regia para su legitimación y se acerca a un tanteo o un ejercicio:

Incontables vocaciones intelectuales antes de elegir el rumbo definitivo, ensayaron la puntería en letras de molde publicando algún cuento. Un suceso librado a la opinión mundana, a menudo un episodio autobiográfico servía de tema a los narradores ocasionales para hacer las primeras armas en esa especie de *conscripción del periodismo literario*. Futuros médicos y abogados de fama, sin excluir a los que descollarían como políticos y estadistas, confiaron al balbuceo del relato corto su experiencia profesional de novicios en el consultorio, en el foro o en el comité. [...] La codicia del éxito de improvisados cuentistas los movió a veces a reincidir y hasta a *reunir los bocetos en un volumen*. Aunque tales aportes no hayan tenido la virtud de enriquecer el género, dieron fe de *su auge en nuestro incipiente medio literario*. No faltaron incluso los escritores que con la *publicación de un primero y único libro de relatos pagaron el derecho de ingreso a las letras o, mejor dicho, el impuesto de tránsito*. En efecto su inclinación los llevó luego a *lucir superiores actitudes en otros dominios*. Entre estos cultores de paso figuraron José Ingenieros, Eugenio Díaz Romero y Abel Cháneton para mencionar solo algunos (Soto, 1959: 288. La bastardilla es mía).

Ocasionales, improvisados, ociosos pero ávidos de fama, quienes probaban la escritura literaria como experiencia desprovista de plan o proyecto, proceso audaz y limitado, culminaron creando una masa textual que en cuanto tal, como fenómeno cuantitativo, desafía los criterios comunes de

1. «Admitida la novedad del espectro de lectura provisto por la prensa periódica, debe señalarse a continuación inmediata que la cultura letrada, la cultura del grupo social y profesional, que se percibía y era percibida como instancia final de todos los procesos de comunicación, continuó reconociendo en el libro la unidad vertebradora de su universo específico [...]» (Prieto, 1988: 14).

institucionalización de estéticas y autores en su salto a la historicidad literaria². Una eclosión que señala a contrapelo, por otra parte, el proceso de constitución del escritor profesional, al tiempo que pone el foco en ese «impuesto de tránsito» y permite descorrer el velo de la cara oscura, la del descarte, de ese proceso de selección o autoselección, de lo escrito/lo publicado/lo editado.

El propósito es seguir el proceso de ciertos textos ficcionales breves³ como unidad de producción hasta el volumen de cuentos, trayecto que debería iluminar hasta qué punto resignifican su valor y su función, y acceden a algún grado de abstracción como obra literaria.⁴

Al revisar casos del período 1900-1910 en *Caras y Caretas* (en adelante, *CyC*), sobresalen cuatro nombres propios: José S. Álvarez (Fray Mocho), Martiniano Leguizamón, Horacio Quiroga y Juan José de Soiza Reilly. Todos ellos publicaron sus textos en las páginas de la revista durante el

2. Baste citar estas reflexiones del «Panorama del cuento» que Beatriz Sarlo ofreció para *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, que el CEAL lanzó en 1979, para calibrar hasta qué punto la perspectiva de la «masa textual» cedió a un proceso selectivo a ultranza, que reduce a su mínima expresión el fenómeno creativo de este período en aras de las abstracciones propias de la canonización académica: «En la historia de la formación del género narrativo, la novela deberá remitirse al ciclo de la Bolsa y el cuento, decididamente a esa línea que conecta un único relato de Echeverría con Payró. [...] la cuestión pasa por dilucidar por qué fueron precisamente estos rasgos [representación realista/preocupación social y política] los que mayor influencia tuvieron en la formación del género y los que se encuentran en el origen de una corriente importante. Porque, además, el cuento romántico tardío es, en la Argentina, de muy escaso valor literario; y el cuento fantástico que comienza a escribirse en las últimas décadas del siglo pasado no puede interesar en la evolución del género. Parece claro que *la mejor tradición literaria argentina sigue una línea fracturada* que, en el siglo pasado, une a Hernández con Payró, a Sarmiento con Fray Mocho y encuentra un mojón inicial en 1838» (Sarlo, 1979: 27. La bastardilla es mía).

3. El concepto de ficción breve, en el marco de la publicación periódica, abarca todos aquellos textos narrativos de ficción, que van desde el rango de la anécdota dialogada hasta el cuento moderno de autor. La amplitud de las propuestas de lectura de las revistas como *Caras y Caretas* avalaba la prueba de fórmulas y la compulsa por su reconocimiento daba la medida de la experimentación con los nuevos géneros (el cuento fantástico) o con los tradicionales (relatos costumbristas, leyendas o tradiciones históricas). El marco general acerca de esta publicación, así como el apartado acerca de Martiniano Leguizamón, tuvieron una primera perspectiva de análisis en mi tesis doctoral «Aspectos populares del *fantasy* en la literatura rural del Centenario: intervenciones modernas en la construcción de la tradición» (director: Osvaldo Pellettieri. UBA, 2010-2012).

4. Continuando con las especulaciones «neohistoricistas» que conciben la institucionalización literaria como pérdida del aura o contexto original (Dupont, 2001), o como concepción platónica que abstrae el texto de su existencia material de impreso-sujeto-al-cambio (Chartier, 2006).

período, y luego armaron un volumen con una parte selecta de esa producción.⁵ En virtud del momento, del tiempo y las circunstancias en las que aparece el conjunto editado, se subdividen los casos.

Por una parte, *Los Cuentos de Fray Mocho* (1905-1906) y *Alma nativa* de Martiniano Leguizamón (1906) revelan una mayor inmediatez entre su existencia periodística y su acceso a la edición. En oposición, los textos de los otros dos autores muestran mayor distancia respecto de su llegada editorial al volumen (en 1914 y 1917).⁶ Cabe considerar los dos primeros como parte de un momento diferenciado en la relación publicación/edición. Un momento que permite desplegar, a partir de esos dos casos, la trama que teje una gran dinámica modernizadora, pero también un mapa de los tanteos, de los pasos dados, de las decisiones, de las apuestas estéticas en el marco de la profesionalización durante las primeras décadas del siglo XX. Álvarez y Leguizamón coinciden en el mismo origen entrerriano y generacional; ambos, además, estuvieron sometidos al árbitro cultural sobreviviente de la generación del ochenta: Miguel Cané.

EL ENTRAÑABLE CUENTISTA DE LA EDICIÓN DOMÉSTICA

José Sixto (Ciriaco) Álvarez, conocido por su seudónimo más popular, «Fray Mocho», tuvo a su cargo como director la etapa fundacional de la revista ilustrada semanal *Caras y Caretas*, desde el primer número en octubre de 1898 hasta su fallecimiento el 23 de agosto de 1903.

5. En el caso de Horacio Quiroga, Eduardo Romano (2012) propone, en su análisis del pasaje de ciertos cuentos publicados en CyC, como «El almohadón de plumas» y «La gallina degollada», a volumen editado, una suerte de deliberada solución de compromiso entre sus inquietudes temáticas y sus «intuiciones» modernistas (expresionistas) y lo que sería aceptable en el marco de un semanario ilustrado como el que albergó originalmente esos cuentos. En este sentido, contrapone la sugerencia oblicua de los temas asociados a las perversiones, la sexualidad y los impulsos «antisociales» a la lectura higienista que propone la reducción a una explicación seudocientífica. La propuesta transgresora es intrínseca al proyecto creador de Quiroga, y desmiente así la supuesta evolución desde el decadentismo hacia el realismo que le suele atribuir la crítica. Esto implica, también, que se las haya ingeniado para transmitir esa dosis de innovación en los códigos que abrían las publicaciones periódicas (incluso por haber corregido esos cuentos en su paso al libro en una dirección más «decorosa» y menos sugerente): «Quiroga encontró una manera, pues, de conciliar lo inquietante con la apertura hacia el "gran público" a través del periodismo, inaugurando también en eso una senda por la que circularían después otros notorios renovadores, como Roberto Arlt [en *Don Goyo* con las aguafuertes]».

6. Quiroga, Horacio, *Cuentos de amor de locura y de muerte* (Sociedad Cooperativa Ed. Limitada, Imprenta Mercali, 1917); De Soiza Reilly, Juan José, *El alma de los perros* (Buenos Aires, Revista Nosotros, 1917).

Con unos antecedentes en la narrativa, en el periodismo parlamentario, así como en las memorias pseudopicarescas del mundo delictivo,⁷ existe un consenso en ponderar sus colaboraciones literarias en el semanario que él dirigía como el surgimiento de una fórmula narrativa condensada y sumamente efectiva que él representa en calidad de fundador (aunque no de único colaborador), basada en la presencia casi excluyente de la oralidad popular. No obstante, ¿a qué género, en el cuadro de las taxonomías institucionales, enviar producciones como las que publicaba Fray Mocho en *CyC*, los diálogos de «Afilando» o «¡Viva Chile... y siga el baile!», las fábulas regionales de «Donde las dan las toman», o los cuadros de costumbres de «El lechero» o «Pascalino»?

Ricardo Rojas, en su *Historia de la literatura argentina. Ensayo filológico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, ofreció varias originales respuestas. En primer lugar, ubicó al autor en la sección «Los modernos», lo cual significa un reconocimiento de su actualidad, o al menos de su carácter inaugural de tendencias de desarrollo sostenido en nuestra literatura del siglo pasado. En segundo lugar, lo agrupó en el capítulo XVI de esa sección como parte de «Los prosistas fragmentarios». Detenernos un poco en esta categoría promete enriquecer el panorama que presentaría años después Soto en su extenso capítulo sobre el cuento.

Lucio Mansilla, Santiago Estrada, Miguel Cané, Eduardo Wilde, José María Cantilo y «Bartolito» Mitre son los autores que acompañan a Álvarez en el capítulo dedicado a los prosistas fragmentarios, formando un cuadro generacional de recambio de siglo, entre el primero y los dos últimos. Hay un perfil de *habitus* que podría asimilarlos, recorriendo sus trayectorias biográficas e intelectuales: «[...] alternaron las tareas del gabinete con las charlas del club, gozaron de la vida, revelaron en sus obras un temperamento» (Rojas, 1960: 427), pero la denominación elegida remite a resultados de su producción: «Todos ellos tienen su pertinente lugar en estas páginas sobre la novela argentina [...] dejando entrever al novelista que cada uno de ellos hubiera podido ser en mejores condiciones de vocación intelectual y de cultura ambiente» (ibíd.). El reconocimiento de estos escritores es por defecto: el fragmento que escriben habla de la imposibilidad de una obra deseablemente más extensa, pero también de que esa limitación se mide en términos materiales, más precisamente editoriales: «figuran en nuestra bibliografía como autores de muchos volúmenes, pero desprovistos de ese espíritu de continuidad que en el pensamiento y en la obra crea la unidad orgánica del verdadero libro» (ibíd.: 426).

7. Principalmente *Esmeraldas* (1882); *Vida de los ladrones célebres de Buenos Aires* (1887; véase edición de Rogers, 2009); *Memorias de un vigilante y Viaje al país de los matreros* (1897).

Esas condiciones de producción, donde «fragmentario» resulta así un sinónimo de incompleto o insuficiente, más que de «deliberadamente breve», fueron entendidas en Álvarez, no obstante, como maduración y adecuación de un proyecto creador. Con cierta ambivalencia, Rojas (ibíd.: 461), para las obras *Memorias de un vigilante* y *Viaje al país de los matreros*, evocaba negativamente que «el periodismo habíalo envenenado en el hábito de la nota episódica y de la labor fragmentaria», pero al mismo tiempo admitía que la brevedad era un destino de cristalización de su fórmula narrativa: «la adecuación completa del autor y de su asunto» la habría de alcanzar «después de 1897 (última fecha de sus primeras publicaciones) cuando fundara *Caras y Caretas*, haciendo de este semanario el órgano que su libertad y su madurez necesitaban» (ibíd.: 459). Si ese lapso temporal de un año no permite explicar una maduración estética, es precisamente porque esa madurez en realidad es una eclosión a partir de su emprendimiento integral dentro de la revista ilustrada, humorística y literaria. *CyC*, consensuará la crítica posterior, creó las condiciones de posibilidad de una ficción breve de signo criollista que no había desarrollado en su producción literaria autónoma anterior.⁸

Es precisamente su criollismo, esto es, la recolección de escenas del mundo cotidiano (costumbristas, dialogadas, con mínima manipulación narrativa), la celebración de los sectores populares en sus propias voces y la sátira de los vicios adquiridos por las clases que se encaramaban trabajosamente sobre aquellos, el que Fray Mocho representa y el que marca el tono de buena parte de las colaboraciones de otros autores durante el período de su conducción de la revista. No obstante, resulta notable cómo esos textos de costumbrismo criollista –que el mismo Rojas (ibíd.: 461) clasificaba como «escenas de Buenos Aires», «escenas del campo» y fábulas de animales– adquirieron el estatuto de «cuentos», que termina por reconocer en el criterio de la breve extensión un valor literario que se pretende de

8. Cfr. Marín (1966: 14-15): «Álvarez contaba con la disponibilidad semanal de una publicación que él mismo dirigía, material apropiado para la índole fragmentaria de la literatura costumbrista; pero pronto sus artículos adquieren otra característica que los va alejando de los moldes establecidos para este tipo de literatura. Un importante factor del cambio es el reemplazo de la narración por el diálogo, generalmente de corte humorístico y que trata de reproducir con fidelidad las características orales de los hablantes». Posteriormente, instalando la conciencia acerca de la inserción periodística de esas novedades en su narrativa, Romano (2004: 328) avanza: «la decisión de centrar el interés de sus textos en el diálogo fue para Fray Mocho una manera de soslayar la competencia alarmante que implicaba la fotografía en ese semanario de cada vez mayor circulación. Los fotógrafos podían describir y contar, pero no tenían acceso –o no lo habían descubierto todavía– al diálogo».

perduración, frente a lo coyuntural y ocasional de su aparición en medio periodístico.⁹ Más notable aún, ese estatuto lo obtuvo antes de formar parte de las numerosas ediciones en libro, con un pie en *CyC* y otro en la imprenta para su autonomía definitiva. Como un caso muy particular de homenaje, y en un original experimento de hibridación editorial, los cuentos de Fray Mocho fueron imagen periodística de libro antes que objeto legible de existencia material e independiente.

Esa transición comenzó en el número 361, del 2 de septiembre de 1905, a escasos días de cumplirse el segundo aniversario de la desaparición de Álvarez; *CyC* volvía a ofrecer sus colaboraciones literarias bajo un nuevo formato (Figura 1).

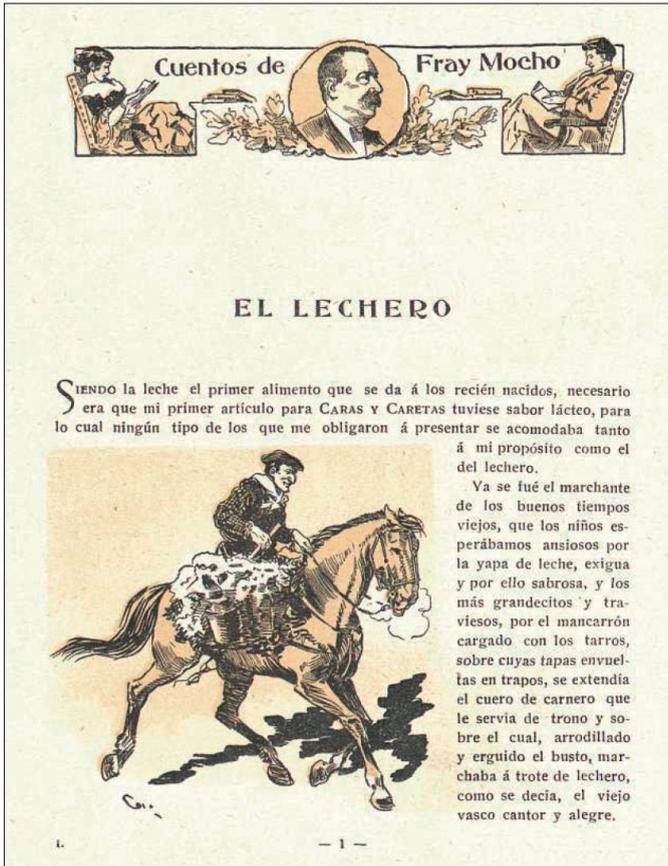
Cada entrega venía señalada con una línea de puntos, a partir de un breve margen central («Córtese por esta línea», se advertía) y no estaba diagramada para su lectura directa, sino con el formato dividido, que implicaba la no correlatividad del texto propia de los pliegos. Su numeración continua se restituiría una vez que se separara de la revista y fuera rearmada por los propios lectores.

Dado que el conocimiento previo de estos textos se daba por sentado, recuperarlos formaba parte, directamente, de la aventura de producir una edición hogareña que harían los propios lectores cuando terminara la extensa serie de entregas, a la manera de las encuadernaciones de los folletines finiseculares, que se publicaban en la franja inferior de la primera página de los diarios y facilitaban esa tarea artesanal. El diseño preconfigurado, sin embargo, redoblaba la intención: hay cabeceras al pie, con los datos del libro (título, número de página), en una auténtica reproducción de un producto final que ya tendría otras dimensiones y en la que los lectores se transformarían, caseramente, en los primeros editores. La propuesta de la revista fue poner en valor a su autor emblemático con criterios populares homólogos a los de la literatura que Álvarez contribuyó a codificar con su costumbrismo y su criollismo, pero señalando su paso material de textos sueltos a cuentos, de textos sueltos a libro, en un mismo movimiento.

La cabecera que inauguraba el casi-libro (Figura 2) traía unas definiciones gráficas que excedían la mera evocación de su oferta original: una lectora y un lector aparecen enmarcados entre filigranas sosteniendo (aunque aún aparecen en las páginas de una revista) un libro; el título del mismo, también contenido en la cabecera, ya cristaliza una opción genérica nueva

9. Ya advertido: «Muy pocos tienen la condición de cuentos y por eso mismo no deja de asombrar que sus compañeros de *Caras y Caretas* eligieran el título de *Cuentos de Fray Mocho*, origen de numerosos equívocos, para la selección que publicaron poco después de su muerte» (Romano, 2004: 326).

Figura 1. Página de apertura de los cuentos de Fray Mocho



Fuente: *Caras y Caretas*, nº 361, 2 de septiembre de 1905, p. 59.

Figura 2. Detalle de la cabecera a los cuentos de Fray Mocho en *Caras y Caretas*

Fuente: *ibíd.*

y contundente. La consagración de Fray Mocho quedaba así anticipada y asegurada en los límites gráficos de su primer escenario.

El 25 de agosto de 1906, un año después de la primera entrega, con puntualidad religiosa de aniversario, el libro quedaba completado para que sus lectores pudieran terminar con la encuadernación. Al poco tiempo, las alternativas habituales completaron el fenómeno. Dos semanas más tarde, el 8 de septiembre, un anuncio (Figura 3) culminaba de reconocer ese legado con la edición profesional del mismo libro.

Figura 3. Anuncio de la edición del libro *Cuentos de Fray Mocho* con prólogo de Cané



Fuente: *Caras y Caretas*, nº 414, 8 de septiembre de 1906, p. 70.

El prólogo de Cané se constituyó, en términos propios, a partir de la noticia necrológica de Álvarez (fecha el 24 de agosto de 1903; a su vez, en la edición-libro sería el de Cané también un texto póstumo, ya que el escritor y político había desaparecido en 1905). Género encomiástico, la necrológica ofició de aval consagratorio al autor popular por parte de un hombre proveniente de la «tradición gentil» del ochenta. En un gesto muy habitual en el autor de *Juvenilia*, la anécdota de la llegada del libro de un escritor nacional a sus manos ocurre en un ambiente lejano (algún destino diplomático) y en principio se somete a la marca de los prejuicios más profundos:

Un día, en París, hace algunos años, recibí un pequeño libro, malamente impreso y firmado con un seudónimo que había visto algunas veces al pie de artículos que, en general, no había leído. Era el *Viaje*

al país de los matreros, mal título también, que ocultaba una de las pinturas más deliciosas y exactas que existen de un pedazo de suelo argentino (Cané, 1940: 6).

El valor literario encerrado en una mala presentación, desviado de los altos fines de la literatura, era un tópico de este árbitro cultural, que le servía para crear una distancia que distorsionaba en gran medida lo que en realidad era estrechez de los círculos intelectuales y de la sociabilidad en nuestro medio local, aumentada por los miles de kilómetros a los que se ubicaban sus destinos políticos. Desde esa extranjería, sin embargo, Cané era finalmente elogioso; en la etapa de *CyC*, decía, Álvarez «cayó en la huella normal de su espíritu y abordó el género para el que le habían preparado no solo las condiciones peculiares de su inteligencia viva [...] sino también su vida azarosa, difícil, un tanto bohemia, en la que había tomado contacto moral con todos los bajos fondos sociales» (ibíd.: 5). Atento a la necesidad y el impacto cultural de los géneros, tenía reparos en cómo clasificar esas colaboraciones en *CyC*: «No pocos de sus cuentos o, más bien, de sus escenas, porque se preocupaba muy poco de confabular, si bien mucho de pintar» (ibíd.). A su vez intenta ejercer influencia para que Álvarez escriba «la primera comedia criolla de nuestro futuro teatro» (ibíd.: 6). Un destino no elegido por su aconsejado, ciertamente, pero que indicaba los puestos vacantes en el mapa literario nacional y una estima hacia la escritura teatral como género más orgánico y elevado, al menos en lo que respecta a los caminos de este escritor popular que Cané estima. Como podrá verse más adelante (cuando se repase su carta a Martiniano Leguizamón), esa opinión sobre los autores teatrales no será unánime.

En una vuelta de tuerca curiosa, Cané mismo sería depositado en el mismo grupo de fragmentarios por Rojas en su *Historia*:

He analizado las composiciones de Fray Mocho en sus temas y en su estilo, con el propósito de ver lo que de ella convendría seleccionar para la fama póstuma, y creo que su prosa ganaría reducida a un tomo de 450 páginas, análogo al que tengo indicado a propósito de [Eduardo] Wilde y de Cané. Lo primero que se advierte es su gran aptitud para la narración y para el diálogo: hubiera podido ser comediógrafo o novelista excelente, pero el periodismo le impidió desenvolver su verdadero genio [...] aunque procuró adaptar la función periodística a su ambición literaria (Rojas, 1960: 460).

La rivalidad entre literatura y periodismo pareció haberse resuelto, dice Rojas en el caso de Álvarez, a favor de la primera, que logró tener a su servicio las páginas de actualidad en las que aparecieron sus textos. No obstante, la marca de hibridez recién se depurará cuando se arme la antología en un

tomo de unos cientos de páginas, que tendrá el canon narrativo de Fray Mocho. Rojas despliega su imaginación historiográfico-literaria, una vez más, y según la medida de su escala de valores, bajo la forma de libro.

Entretanto, el periodismo ya había dado el primer paso. Auspiciosamente presentados como el volumen I de la *Biblioteca de Caras y Caretas*, en una probable emulación (no continuada) de la empresa similar del diario *La Nación* (cuya biblioteca popular sembró de libros económicos el mercado local entre 1910 y 1920), los *Cuentos de Fray Mocho* se habían lanzado con unas características de edición de variada calidad, la nómina de un elenco de ilustradores que habían acompañado la publicación original, y el prólogo de un nombre de abolengo literario. Así cierra un circuito que transitó desde los orígenes periodísticos hasta el aparato que invoca las ediciones de calidad y los avales consagradorios.¹⁰

MARTINIANO LEGUIZAMÓN: EL COLABORADOR ANTICRIOLLISTA DE CYC

Frente al diálogo costumbrista y otras variantes de la ficción breve, a mediados de la década del novecientos *CyC* comienza a clarificar y expandir su oferta literaria, con mayores señales de que le reconoce cierta especificidad. Uno de los rasgos destacables de los cambios producidos en la oferta de lecturas de este período es la aparición de secciones que tratan la materia literaria tratando de aproximarse al modo de las publicaciones especializadas: anticipos de libros, una sección de reseñas bibliográficas, entrevistas a escritores y cobertura de eventos culturales, que al estar encuadrados en zonas especialmente dedicadas a ellos en la distribución de contenidos, comienzan a tener una entidad que no existía cuando se publicaban «suelos» (lógica de publicación que se conservó para los materiales literarios que continuaban con las modalidades temáticas y formales ya asentadas). Durante este segundo lustro, comenzaron a anunciarse futuros libros mediante la publicación de fragmentos; ocurrió con autores locales, como Alberto Ghirardo, Adán Quiroga, Leopoldo Lugones (*La guerra gaucha*, 369, 28/10/1905); Gregorio de Laferrère (*Bajo la garra*, acto II, apareció en 396, 5/5/1906); Emma de la Barra (*Mecha Iturbe* en 413, 1/9/1906); Atilio Chiápori (*La eterna angustia* se presentó el 10/10/1908). En esta etapa (y simultáneamente a las

10. Otras ediciones de los *Cuentos de Fray Mocho*, después de la de *CyC* y durante la primera mitad del siglo XX: Buenos Aires, Caras y Caretas, 1906; Buenos Aires, Vaccaro, 1920; Buenos Aires, Nova, 1943; Buenos Aires, Tor, 1947.

entregas del libro de Fray Mocho), Martiniano Leguizamón se transformaba en un colaborador más frecuente de la revista.

Aunque no sea la faceta privilegiada de su imagen de autor, Leguizamón había hecho sus inicios en el periodismo, en *La Razón*, desde la época en la que la dirigía su hermano Onésimo. Las tertulias de redacción, donde el entrerriano contaba las anécdotas del mundo militar que le llegaban a través de su padre o de sus colegas de armas, ya eran espacio de intercambio entre otros jóvenes redactores: Fray Mocho, Roberto Payró, Diego Fernández Espiro y Leopoldo Díaz, por mencionar los más recordados en el autobiográfico «La última velada» (Leguizamón, 1911). Finalmente, sería el diario *Sud-América* el que le publicaría sus primeros relatos: «Cayó el matrero» y «La maroma cortada», luego incluidos en *Recuerdos de la tierra*, de 1896. En ese mismo ámbito, Paul Groussac le habría hecho sentir los rigores de la jerarquía laboral.¹¹

Aparecidos en libro diez años después de ese volumen inicial, los cuentos y relatos de *Alma nativa* pueden leerse en su integridad como colección, sumando a la reunión en libro la homogeneidad estética cristalizada a través de trayectoria constituida. No obstante, es posible retrotraerse al marco en el que aparecieron originalmente, lo que significa reinsertarlos en las redes multitextuales y multimodales de *CyC* para observar su ubicación, su complementariedad con la propuesta de la revista y sus zonas irreductibles a esa oferta periodística.

En ese mismo segundo lustro de la década pueden reconocerse al menos dos actitudes hacia la recuperación del pasado cultural, o lo que se quiere observar como pasado, que están representadas en las páginas de *CyC*: la criollista festiva, actual, caricaturesca y celebratoria de la participación popular en el escenario impreso de la revista, y una nativista, retrospectiva seria y selectiva de un tiempo anterior idealizado. Aunque gran parte de estas tensiones quedaron asimiladas en la apertura pluralista de la publicación, en este período se produjeron voces disidentes de clara toma de posición estética. En este sentido, cuando se trata de referir seriamente los temas criollistas, Leguizamón, sufriendo por la carnavalización del gaucho

11. Torre Revello (1939: 27-28) refiere que «En esa circunstancia Leguizamón era redactor del *Sud-América* del que era jefe Paul Groussac. El director de la Biblioteca Nacional y compañero del autor le dedicó un juicio excesivamente severo en la revista de La Biblioteca, en el que dice que quería darle algunos consejos, que si los sabía aprovechar, le podrían ser muy útiles en su carrera literaria, si antes no se mareaba en su calidad de escritor nacional. El éxito del redactor, no hay duda que molestó al jefe, al ver cómo triunfaba aquel con una obra vernácula. [...] Y así como Leguizamón hizo caso omiso de su juicio anterior adverso, tampoco difundió las palabras encomiásticas que posteriormente le dedicara Groussac en cartas particulares».

y oponiendo, a su vez polémicamente, anécdotas que funcionen como anécdota para esa «liviana» aproximación (frecuente en la fórmula literaria popular de la misma *CyC*), sostiene firmemente su ideología conservadora. Lo más interesante es observar de qué maneras se vale de los esquemas dialogados propios de la ficción breve popular de *CyC* para desviarlos y volverlos polémicos o francamente monológicos.

«Raza vencida» (1900) se sirve de la inmediatez del diálogo y, a diferencia de la proyección al pasado que introducen los relatos del resto del grupo que integrará la colección, se instala en el contexto actual de la conversación, lo que permite a Leguizamón editorializar a partir de ese marco narrativo, no solo por tratarse de una oportunidad de asumir juicios de valor casi directos, sino porque la actualidad está observada para ser impugnada en nombre de unos valores del pasado que «brillan por su ausencia». El narrador había sido invitado a una yerra «a la antigua», que comparada con las del pasado era una «triste parodia»; solo hace intercambios con uno de los participantes activos, el único que a su entender tenía «un vago perfil del tipo auténtico», y se limita a constatar las presencias ajenas: la (protoborgiana) «voz nasal de un compadrito orillero», y toda otra manifestación de «decadencia». Ni siquiera los descendientes de los criollos idealizados conservaron sus atributos, «parecían miembros degenerados de la gran raza que se pierde vencida por la ola invasora».

En «De mi tierra» (1905a) representa otro de los más claros ejemplos del movimiento de conservación cultural que la estética de Martiniano Leguizamón contribuyó a delinear. En primer lugar, recuperando el pasado como obligada excursión negadora del presente:

Pero ese es el cuadro, casi sin variantes, de las otras provincias litorales, y reseñarlo no sería ofrecer ningún rasgo típico de colorido regional y caracteres duraderos. Es necesario entonces volver la mirada al pasado de ayer, tan distante ya que más bien parece una evocación de leyenda.

Con una clara intención editorialista, la primera persona (en correferencia con el autor) introduce un amigo que, luego de quejarse de que en el teatro se realiza el fácil apareamiento de criollos y gringas, quienes «se dejan alzar en ancas por el primer compadrito que les arrastra el ala, para borrar en seguida la falta con un casorio que simbolice la fusión del pasado con el presente», propone una «anécdota verídica» que demuestra la extraordinaria fidelidad y honestidad de un soldado pobre al cuidar un objeto millonario que le deja un estanciero. La anécdota, si bien desplazada hacia el criollo representado en el teatro, vale para los diálogos incluidos en la misma revista, y se presenta como alternativa seria que repudia, si no la moral, el método festivo de representación de lo criollo. La seriedad, comprendida

en el marco original de *CyC*, es una postura activamente polémica: sostiene que cuando se lleva al criollo a escena (o al escenario de la revista) se lo hace «falseando su carácter, su nobleza proverbial».

El diálogo reaparece en «La escuela del rastreador» (1905e) para revelarse como producto de unos apuntes de viaje del narrador, que evoca cierta premeditación propia del etnógrafo y no del visitante casual, y puede confrontarse con los mismos protocolos en otros relatos etnográficos auténticos.¹² Un primer abismo de proyección de la escena idílica al pasado se completará con otro movimiento que proyecta con mayor profundidad aún la distancia temporal: «Las hojas de la cartera de viaje donde consignamos los apuntes del presente relato empiezan a ponerse descoloridas», e instalar el tópico del «teatro de la memoria», internalización intransferible de lo auténtico vivido y ya inexistente: «Pero la impresión del relato fue tan intensa que, al evocar su recuerdo he sentido animarse la escena cual si ayer hubiera sido escuchada, y he creído ver pasar la visión del viejo rastreador». Si bien en cuentos como «La cicatriz» (1905g) crea el tipo del narrador oral, un viejo militar que opera como un «archivo viviente», y cuenta una hazaña de las épocas del liderazgo de Urquiza, en «La zamacueca» (1905c) el relato oculta, hasta el final, que se trataba de una historia conocida a través del relato de una anciana. Recién en el último párrafo, sorpresivamente, irrumpe el dato «—Qué hombre aquel, si era la piel de Mandinga —decía la noble abuela a quien escuché este relato», en un procedimiento equivalente al que había utilizado Sarmiento en el capítulo quinto de *Facundo*, donde la anécdota del tigre está narrada según las convenciones de la novela: personaje enmascarado, suspenso, descripciones, entre otros procedimientos que fundan un pacto narrativo-ficcional. El desenlace, sin embargo, como si corriera el telón de la enunciación, remite a un acto de relato oral, primigenio, donde el mismo Facundo Quiroga ejerce la narración y donde ese suspenso queda abruptamente resuelto: «La fiera, estirada a dos lazos, no pudo escapar a las puñaladas repetidas con que, en venganza de su prolongada agonía, le traspasó el que iba a ser su víctima. “Entonces supe lo que era tener miedo” —decía el general don Juan Facundo Quiroga contando a un grupo de oficiales, este suceso» (Sarmiento, 1971: 122). Ambos relatos tienen en común la revelación tardía, limitada, de su acto original y quedan vinculados en una misma —prestigiosa— tradición que absorbe la voz popular y la estiliza.

12. Véase la aclaración en «Viaje de un maturrango», de Juan B. Ambrosetti: «Copio de mi libreta mis impresiones» (Ambrosetti, 2005: 56); o los relatos de viaje de Groussac (a la costa atlántica, al litoral), que figuran en *El viaje intelectual* (primera serie, 1904).

«El domador» (1906a) es el cuento que más se aproxima a la flexibilidad en el registro solemne, que más valora la presencia explícita del narrador oral y que, a su vez, presenta una anécdota incluida que contiene creencias sobrenaturalistas de los gauchos. Instalado en el fogón de la estancia, el más viejo de los peones reacciona frente a la «invasión» de domadores que llegan desde países limítrofes, refiriendo «una de esas consejas de los fogones campesinos henchidas de superstición», con nombres y apellidos, característica del caso o sucedido. Un joven «pardito» había sido desafiado por el patrón a domar el animal más rebelde de su hacienda. Una vez sobre el lomo del potro, desapareció por años, para regresar todavía montando, desgredado y emitiendo relinchos por único lenguaje. En el final, la interpretación del viejo narrador oral («De tanto andar entre los montes montao en el bagual, se había olvidao de hablar...») tiene dos ámbitos de expansión, de acuerdo con la heterogeneidad de su público. El resto de la peonada coronó el relato con una «risotada», pero el narrador actual –correferencial con el autor– «escuchaba conmovido» porque las hazañas del domador antiguo son «proezas legendarias» que «entran ya en el campo de nuestro 'Folklore' como símbolo del coraje y la destreza del tipo nativo que se pierde». En definitiva, la «muestra recolectada» se racionaliza como objeto de creencias primitivas, y no se hace extensiva al tipo de ficción del texto mismo, que dista de «encantarse» con una resolución sobrenatural.

Cabe preguntarse, en último lugar, qué aportes ofreció Leguizamón en su paso por *CyC*. En principio, y respecto de la década estudiada, el autor de *Alma nativa* desempeñó un papel importante en el viraje de la publicación, desde la propuesta artística predominantemente criollista de sus comienzos hasta la oferta cultural más jerarquizada y «autonomizada» del segundo lustro. Esto puede apreciarse en la frecuencia, pero fundamentalmente en las secciones y en el diseño de sus colaboraciones. A medida que la revista expandía algunos textos literarios y les otorgaba mayor espacio y visibilidad, Leguizamón recibió destacados textos a doble página («Una revancha», «El domador» y «El forastero») y anticipos (casos de «El forastero», o de «Tierra de matreros», publicado completo en la edición del 5/12/1908 bajo la advertencia «Del libro "De cepa criolla", próximo a aparecer», también a doble página texto e ilustración). Fue incluido, además en la sección de anuncios (el de la salida de *Alma nativa* se publicó en «Actualidad bibliográfica», con la foto de Leguizamón en su despacho, e incluyendo en menor medida información sobre otros cuatro libros recientes, en edición 407, 21/7/1906), lo cual da cuenta de un aprovechamiento de las instancias de legitimación *sui generis* que ofrecía *CyC*.

Esta clara orientación del escritor de ficciones que bucea en el pasado familiar, que a su vez conserva anécdotas de hombres criollos de abnegada vocación de servicio y que se recupera con cuidadosos métodos etnográficos

de selección y presentación, estilizadora del costumbrismo, casi en tiempo real (actual), que está sostenido desde la pluralidad de la publicación, fortaleció una posición estética que le permitió convivir polémicamente con los diálogos urbanos, semiurbanos y criollos, pero también alimentarse de esos procedimientos para reorientar los marcos narrativos de sus cuentos, según se apreció en los textos de su autoría aparecidos en *CyC* y luego recopilados en *Alma nativa*. Un antecedente, sin embargo, podría sumarse como respaldo en la orientación estética de Leguizamón, y está a cargo del mismo Cané que aconsejaba a Fray Mocho transformarse en el primer comediógrafo criollo. Se trata de una carta anterior a la despedida al director de *CyC*; es una carta fechada en diciembre de 1898, conservada por Marcelo Leguizamón y transcripta por Canter (1941-1942), en la que comenta los dos textos que le ha enviado el autor entrerriano: su exitosa pieza teatral *Calandria* y su libro *Recuerdos de la tierra*.

A diferencia de las opiniones favorables con que se saludó *Calandria* en el momento de su estreno, la evaluación de Miguel Cané, con una distancia de dos años respecto del estreno dramático y de la publicación del libro de relatos, llegó en un momento en el que los gestos de Leguizamón fueron evaluados como dos opciones estéticas diferentes, e insostenibles para la coherencia autoral.

Así como Cané aprueba el trabajo con los procedimientos verbales para inscribir la cultura nacional en esos textos, señala otra parte de la obra de Leguizamón que amenaza ese camino de autonomía: «El peligro es... *Calandria*, sí, señor, su aplaudido drama criollo, que yo habría quemado con placer, junto con todos los bombásticos juicios críticos que le preceden» (ibíd.: 798-799). Porque, en la simple ecuación que hace Cané, descuidando la reversión ideológica hecha por Leguizamón respecto del gaucho rebelde, «*Calandria* es “Juan Moreira”, menos cargada su casilla judicial, si V. quiere, pero Juan Moreira». No solo contempla la criminalización del protagonista, suponiendo que siguiese el modelo moreirista, sino la «atmósfera de nuestro país, tan contraria al desarrollo de las altas facultades intelectuales» (ibíd.: 800), que amenaza a los mismos autores, como lo ejemplifica la anécdota inmediata –tan citada por la crítica– del encuentro con un avergonzado Eduardo Gutiérrez, que no quiere mostrarle sus novelas. Cané pretende que ese episodio funcione como advertencia para que Leguizamón no siga el camino de las tentaciones del circuito popular: estas cosas «me había prometido decirlas cuando me encontrara frente a un hombre de tal mérito, con tal bagaje y con tal porvenir, que no pudieran ni chocarle ni herirle en lo mínimo» (ibíd.).

El prólogo a la edición en libro de los cuentos aparecidos en *CyC*, que suscribe el mismo Leguizamón, es una reafirmación de sus postulados nativistas. El tratamiento de la figura del gaucho debe ser serio, en consonancia

con las aspiraciones morales de su literatura, no con la propuesta festiva de las publicaciones populares:

El asunto como se ve no es de mero pasatiempo –aunque la forma frívola pudiera suponerlo– puesto que con ese sedimento está amasada nuestra historia y constituirá la base del arte argentino. En el alma nativa, buena o mala, existe la levadura de nuestra nacionalidad (Leguizamón, 1906: 10).

Su propuesta de nacionalización de contenidos quedó corroborada, paralelamente a su temprana canonización de *Martín Fierro* producida, precisamente, en un artículo de 1905 para *CyC*, titulado «Los poetas gauchescos». Allí afirmaba que el poema de Hernández «resulta así con sus bellezas y defectos nuestro poema nacional»; pero si esos orígenes son rescatados es por su dimensión pasada. En la dimensión presente, no resulta casual que en ese prólogo Leguizamón parafrasee (lo menciona y lo glosa pero no lo cita, lo que significa un grado de proximidad ideológica muy grande) a Miguel Cané en su carta de 1898: el rechazo de las «malas copias» de lo gauchesco en el ámbito contaminado culturalmente de lo urbano, del teatro popular y de la irreverencia para los temas nacionales coinciden en un mismo gesto de repudio. Allí insiste, por el contrario, en la filiación del cuento como «un género literario que ha entrado ya con verdad en dependencia folk-lórica [sic]» (ibíd.: 11).

CONSIDERACIONES FINALES

La ficción breve, como masa textual de irrupción contundente y visible en la década de 1900-1910, recibió en el espacio de la publicación periodística condiciones de posibilidad y las primeras señales de las orientaciones tanto mercantiles como cuasi-institucionales que ofrecía el escenario intelectual de la época.

No resultará ocioso, en este punto, volver a las agudas observaciones de Adolfo Prieto en su estudio sobre la literatura criollista:

La huella física del libro facilita así la recomposición de este universo, y por el cotejo de aquellas unidades de control se arriba a la casi desconcertante conclusión de que el espacio de la cultura letrada apenas si modificó sus dimensiones en esos treinta años cruciales (1988: 14-15).

La trayectoria de los dos conjuntos de cuentos relevados da cuenta de opciones alternativas que deben más a los mecanismos de difusión del periodismo gráfico que a un campo editorial aún incipiente: Fray Mocho

encontró acabado un proceso de selección a partir de la medida de su éxito en *Caras y Caretas*: su libro y su reconocimiento como cuentista son a un tiempo homenaje personal, recompensa y reconocimiento; en Martiniano Leguizamón, sus cuentos derivan de una deliberada voluntad de intervención en debates culturales refractados en ese mismo medio periodístico, a partir de la cual consolidó su imagen de autor literario (desde el rol de colaborador hasta el «ascenso» a las nuevas secciones culturales de la revista).

Dos casos notables que permiten entender la literatura marginalizada en sus variables de política dinámica y activa más que como relegamiento y pasiva inserción en un estado de cosas que, si no está suficientemente desarrollado, ella se encarga de explorar y –eventualmente– de ocupar.

BIBLIOGRAFÍA

a. Fuentes primarias

a.1. GENERALES

Ambrosetti, Juan B.

2005 *Viaje de un matorrango y otros relatos folklóricos*, Buenos Aires, Taurus.

Cané, Miguel

1940 «Prólogo», en Álvarez, José S., *Cuentos de Fray Mocho*, Buenos Aires, Sopena.

Leguizamón, Martiniano

1906 *Alma nativa*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano.

1911 *Páginas argentinas. Crítica literaria e histórica*, Buenos Aires, Librería Nacional.

Rogers, Geraldine (ed.)

2009 *La «Galería de ladrones de la Capital» de José S. Álvarez, 1880-1887*, 1ª ed., La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.22/pm.22.pdf>> [Consulta: 20 de abril de 2021].

a.2. LEGUIZAMÓN EN CARAS Y CARETAS:

1899 «El tiro de gracia». 56, 28/10.

1900 «Raza vencida». 93, 14/7.

- 1904a «El premio de un pial». 317, 29/10.
 1904b «La pechada». 322, 3/12.
 1905a «De mi tierra». 326, 1/1.
 1905b «Los poetas gauchescos». 346, 20/5.
 1905c «La zamacueca». 353, 8/7.
 1905d «La revancha». 358, 12/8.
 1905e «La escuela del rastreador». 371, 11/11.
 1905f «¿Sabés silbar?...». 373, 25/11.
 1905g «La cicatriz». 378, 30/12.
 1906a «El domador». 391, 31/3.
 1906b «El forastero». 403, 30/6.
 s/f 1906 «Actualidad bibliográfica» (acerca de *Alma nativa*). 107, 21/7.
 s/f 1908 «Montevideo. Fiesta en “La criolla”». 486, 25/1.
 s/f 1908 Anticipo de «De cepa criolla». 531, 5/12.

b. Fuentes secundarias

Canter, Juan

- 1941-1942 «Bibliografía de Martiniano Leguizamón», en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, año XX, t. XXVI, n^{os} 89-92, Buenos Aires, pp. 654-1.002 (carta a Martiniano Leguizamón, transcripta por Canter, pp. 797-801).

Chartier, Roger

- 2006 «Materialidad del texto, textualidad del libro», en *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, año 11, n^o 12. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.201/pr.201.pdf> [Consulta: 20 de abril de 2021].

Dupont, Florence

- 2001 *La invención de la literatura*, Madrid, Debate.

Marín, Marta

- 1966 «Introducción» a Fray Mocho, *Cuentos*, Buenos Aires, Librería del Colegio, pp. 5-27.

Prieto, Adolfo

- 1988 *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana.

Rogers, Geraldine

2008 *Caras y Caretas. Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*, La Plata, Edulp.

Rojas, Ricardo

1960 *Historia de la literatura argentina*, en *Los modernos*, t. II, Buenos Aires, Kraft.

Romano, Eduardo

2004 *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos.

2012 «Los escritores y la industria cultural», en Romano, Eduardo *et al.*, *Intelectuales, escritores e industria cultural en la Argentina 1898-1933*, Buenos Aires, La Crujía, pp. 125-176.

Sarlo, Beatriz

1979 «Panorama del cuento», en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, vol. I, Buenos Aires, CEAL, pp. 25-48.

Sarmiento, Domingo F.

1971 *Facundo*, Buenos Aires, Kapelusz.

Soto, Luis Emilio

1959 «El cuento», en Arrieta, Rafael Alberto (dir.), *Historia de la literatura argentina*, t. IV, Buenos Aires, Peuser, pp. 287-448.

Torre Revello, José

1939 *Martiniano Leguizamón: el hombre y su obra*, Paraná, Museo de Entre Ríos.

El «Novísimo diccionario lunfardo» en la página de policiales de *Crítica* (1913-1915). Un folletín a pura literatura

Oscar Conde

PARTIENDO DE UNA DE LAS TANTAS DEFINICIONES de *lunfardo* que dio José Gobello, y con la intención de reactualizar esta noción, sacándola de ciertas coordenadas conceptuales y temporales dentro de las cuales venía siendo pensada todavía (como «léxico de los ladrones» y como «vocabulario histórico»), propuse definirlo como un «repertorio léxico, limitado a la región rioplatense en su origen, constituido por términos y expresiones populares de diversa procedencia utilizados en alternancia o abierta oposición a los del español estándar y, con el paso del tiempo, difundido transversalmente por todas las capas sociales de la Argentina» (Conde, 2011: 133).

En este trabajo abordaré la presencia del lunfardo en los medios de comunicación, pero deteniéndome en un caso particularísimo y prácticamente desconocido: la publicación por entregas de un diccionario de lunfardo en el periódico vespertino *Crítica* desde su n° 1, el lunes 15 de septiembre de 1913, hasta la edición del 17 de enero de 1915.

Como todo argot, el lunfardo reina desde sus orígenes básicamente en el ámbito de la oralidad. Así es como nació, en las conversaciones entre mayores en el patio del conventillo y en los recreos infantiles en el patio de la escuela, en un intercambio natural, no exento muchas veces de humor, de burla o de ironía de parte de los criollos hacia los inmigrantes que tenían como meta para ellos, y fundamentalmente para sus hijos, el aprendizaje de una lengua de prestigio que favorecería su inserción social: el castellano rioplatense. De ese intercambio surgieron dos fenómenos: un habla de transición conocida como cocoliche y un vocabulario popular formado en aquellos primeros tiempos por xenismos, deformaciones, anagramas, metaplasmos y resemantizaciones: el lunfardo. La difusión oral del lunfardo

encontró canales eficacísimos en la letra de tangos y paratangos –esto es, géneros cercanos que formaban parte del repertorio de los intérpretes del tango, como la milonga, el vals, la ranchera o la canción criolla–, en el género chico –que durante las primeras décadas del siglo pasado conocía el estreno de decenas de obras teatrales todos los meses– y poco después en la radio.

Como le dije a una doctoranda española que dudaba de si hacer o no su tesis sobre el uso actual del lunfardo, alcanza con escuchar programas de radio (tanto de AM como de FM) para comprobar la vitalidad de los lunfardismos y el uso absolutamente generalizado que tienen. Mientras escribo este texto (son ahora las 6 de la mañana del 24 de agosto de 2014), enciendo la radio y tomo nota de los lunfardismos que se utilizan durante media hora en un programa de la primera mañana,¹ *Levantado de diez*, conducido por Beto Casella. Aquí van: *mangos* ‘pesos’, *quilombos* ‘problemas’, *piña* ‘trompazo’, *pibito* ‘niño’, *chorro* ‘ladrón’, *patovica* ‘musculoso’, *busarda* ‘abdomen’, *coimero* ‘persona que se deja sobornar’, *currar* ‘robar’, *chorear* ‘robar’, *puterío* ‘prostíbulo’, *ganar tres al hilo* ‘ganar tres partidos seguidos’, *tachero* ‘taxista’, *peroncho* ‘peronista’, *garpar* ‘pagar’, *vedetongas* ‘mujeres que se exhiben en los medios’, *morfar* ‘comer’, *llevarse puestos gobiernos* ‘propiciar su caída’, *triperero* ‘fanático del club Gimnasia y Esgrima de La Plata’, *pincha* ‘fanático del club Estudiantes de La Plata’, *darle* a alguien ‘tener sexo con esa persona’, *trola* ‘prostituta’.

No obstante, que se verifique –como es lógico– tal preponderancia en la oralidad no significa que históricamente los medios gráficos le hayan dado completamente la espalda al argot del Río de la Plata. Desde hace algunos años algunos lunfardismos –que a veces son también neologismos– se fueron colando en titulares de diarios y revistas cuyo *target* es la clase media e incluso la alta. Estoy pensando en vocablos como *motochorro* ‘ladrón que actúa en moto’ o *tumbero* ‘propio de la cárcel’. Solo he tomado ejemplos del diario *Clarín*, pero los hay en casi todos los diarios –más todavía en *Crónica* y *Popular*– y también en revistas como *Gente*, *Noticias*, *Paparazzi* y otras que pueden encontrarse en la sala de espera de cualquier dentista. Algunos ejemplos:

1. Es un *bocho*, ganó una beca en Europa y no tiene el dinero para poder viajar (*Clarín*, 9 de mayo de 2014, p. 38; *bocho* ‘persona inteligente’).

1. No soy original, pues un trabajo semejante se tomó el gran lunfardólogo Mario Teruggi, cuando anotó en la segunda edición de su imprescindible *Panorama del lunfardo* las palabras y expresiones lunfardas que escuchó una noche de 1977 durante media hora en dos programas cómicos televisivos (Teruggi, 1978: 340-341).

2. Procesan a Boudou por auto con papeles *truchos* (*Clarín*, 9 de agosto de 2014, p. 1; *trucho* ‘falso’).
3. «El virus chikungunya me *hizo pomada*, pero ya estoy bien» (*Clarín*, 15 de agosto de 2014, p. 43; *hacer pomada* ‘destruir’).
4. «Nunca fui una *reventada*» (*Clarín Espectáculos*, 20 de abril de 2014, p. 7; *reventada* ‘mujer fácil’).

Por supuesto que no es extraño encontrar voces o locuciones lunfardas en la columna «iPlop!» de Roberto Pettinato. Solo dos ejemplos:

5. Florencia Raggi defendió a Nico Repetto: «Él no es el rey del *boludeo* y yo no podría estar con una persona que no hace nada». Che, qué feo que tu mujer tenga que salir a aclarar semejante cosa. Además, ¡al hablar del tema no hace más que *mandarlo en cana*! (*Clarín Espectáculos*, 30 de noviembre de 2013, p. 20; *boludeo* ‘pérdida de tiempo’, *mandar en cana* ‘delatar’).
6. Charly dijo: «El rock de acá me parece una *garcha atómica*» (*Clarín Espectáculos*, 22 de febrero de 2014, p. 20; *garcha atómica* ‘algo de muy mala calidad’).

En los últimos meses comenzó a llamar mi atención el uso de lunfardismos en publicidades, algo de lo que no me había percatado hasta ahora. Comparto seis ejemplos:

7. Panza, *zapán*, pancita... Cuando se queje, cuidala! (antiespasmódico Buscapina, 2013; *zapán* ‘abdomen’, vesre de *panza*).
8. *Fulbito*, empanadas y Uvita (vino Uvita, 2013; *fulbito* ‘partido de fútbol informal’).
9. Leyes De *Morfi*. Contanos cuáles son las tuyas (agua saborizada Levité, 2013; *morfi* ‘comida’).
10. Préstamos personales para autos o km o usados sin prenda Hasta 250 *lucas* – cuotas fijas – otorgamiento inmediato (Banco Macro, 2013; *luca* ‘mil pesos’).
11. –Mirá, esa es la *mina* del video hot.
–Es mi hermana. (Sprite, 2014; *mina* ‘mujer’).

12. Hoy *la pongo*. (*How I met your mother*, Canal Sony, 2014; *ponerla* ‘tener sexo’).

De manera que los lexemas *zapán*, *fulbito*, *morfi*, *lucas*, *mina* y la locución *ponerla* han sido incluidos como modo de construcción del *target* objetivo al utilizar el idiolecto que el enunciador considera que un potencial consumidor compartiría.

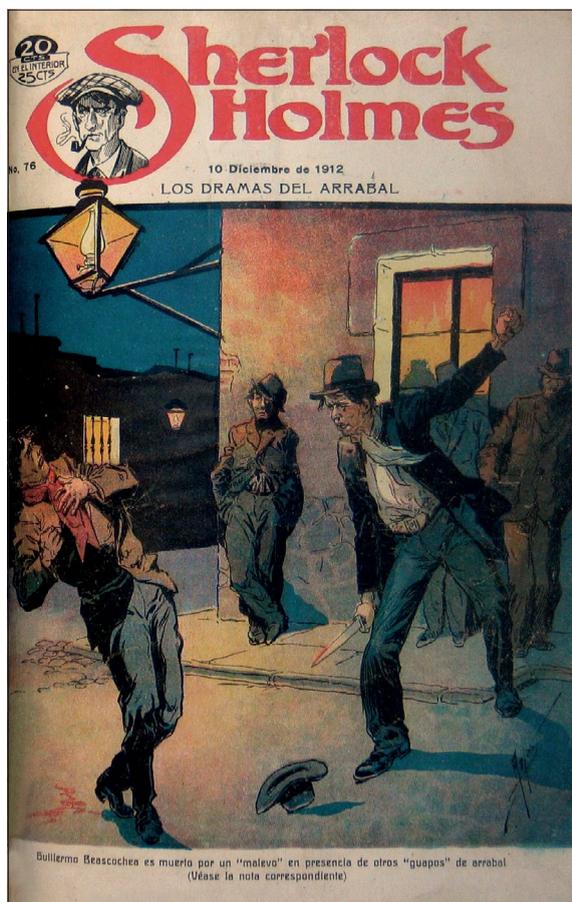
Ahora bien, la llegada del lunfardo a los medios gráficos no es reciente, por cierto. En un cuadro de costumbres que Juan Piaggio publicó anónimamente en el diario *La Nación* el 11 de febrero de 1887, cuyo título era «Caló Porteño (Callejeando)», se utilizaban lunfardismos. Varios de ellos continúan vigentes: *batuque* ‘diversión’, *bobo* ‘reloj’, *chucho* ‘miedo’, *dejar teclando* ‘propinar una golpiza’, *escabio* ‘borracho’, *levantar* ‘seducir’, *mina* ‘mujer’, *morfis* ‘comida’, *pesao* (contracción de *pesado*) ‘hombre pendenciero y atrevido’, *tano* ‘napolitano’, *vento* ‘dinero’, *viaba* ‘golpiza’. Tan solo otro ejemplo de hace más de un siglo: en la tapa del n° 76 de la revista policial *Sherlock Holmes* del 10 de diciembre de 1912, bajo el título «Los dramas del arrabal» se muestra la imagen de un asesinato con un breve texto al pie: «Guillermo Beascochea es muerto por un “malevo” en presencia de otros “guapos” de arrabal» (Figura 1).

Fue en este contexto que, entre septiembre de 1913 y enero de 1915, *Crítica* incluyó en su página policial un recuadro denominado «Novísimo diccionario lunfardo», cuyo autor fue José Antonio Saldías. ¿En qué medida responde este texto a las características del tipo textual diccionario? Desde lo formal, es un listado de palabras ordenadas alfabéticamente seguidas de definiciones, pero la lectura de algunas entregas basta para percibir los corrimientos, esto es, la marginalización consciente buscada por el autor respecto del posible paradigma: el único diccionario lunfardo publicado hasta entonces, el que Antonio Dellepiane había dado a conocer en 1894 como apéndice de su libro *El idioma del delito*. El texto rompe una regla básica de cualquier lexicón argótico, ya que dentro de las propias definiciones se utilizan lunfardismos. Pero además es muy habitual la utilización de subjetivemas y modalizadores.

Aunque, en su tono general, el «Novísimo» presenta un registro informal con huellas de oralidad en el que priman lo coloquial y lo humorístico, el texto permite un abordaje a muchas costumbres de la época y formas de entender la vida, a la naturalización de la explotación y la violencia ejercidas contra las mujeres, a la consideración negativa del inmigrante, a los modos de relacionarse y de actuar de malvivientes, marginales y, en general, del *populus minutus* de Buenos Aires y sus suburbios. En el «Novísimo diccionario lunfardo», la institucionalización del género diccionario es transgredida de tres modos:

- 1) por el hecho de publicarse en forma cotidiana dentro del diario *Crítica*, que rápidamente adquiere una circulación masiva, en el contexto de una página titulada «Policía. Crónicas del bajo fondo: amantes y ladrones; maritornes y apaches; cancioneros y suicidas». Nótese el cervantino *maritornes*, que el DRAE define como ‘moza de servicio, ordinaria, fea y hombruna’. No parece tener aquí ese sentido. Me inclino a pensar que más bien puede querer decir ‘prostituta’ o incluso ‘travesti’, si bien la voz es inusitada en el Río de la Plata y no aparece en ninguno de los lexicones lunfardos;

Figura 1. Cubierta de la revista *Sherlock Holmes* en cuyo epígrafe se hace uso de lunfardismos



Fuente: *Sherlock Holmes*, n° 76, 10 de diciembre de 1912, tapa.

- 2) por tratarse de un léxico lunfardo, en una época en la que estaba consensuado que ese vocabulario era privativo de delincuentes y marginales;
- 3) por quebrantar la codificación genérica en más de un sentido.

Evidentemente el análisis del texto del «Novísimo diccionario lunfardo», en cuanto lexicón concebido a la manera folletinesca, para ser publicado por entregas en un diario de circulación masiva, puede iluminar zonas oscuras de la historia de la lexicografía argentina y, específicamente, de la historia del lunfardo, a la vez que permitirá mostrar que este tipo textual marginalizado, por su amplia difusión popular, cumplía el doble papel de entretener e ilustrar a los lectores de *Crítica*. También posibilitará corroborar si las jergas ladronil y carcelaria –identificadas a comienzos del siglo pasado con el lunfardo– constituían una parte porcentualmente mayoritaria de este vocabulario o si, tal como pensamos, resultan ser una porción minoritaria dentro de él.

Fueron al comienzo algunos artículos periodísticos –un suelto anónimo en *La Prensa* en 1878; los dos publicados por Benigno Lugones en *La Nación* en 1879– y algunos libros de criminalistas –*Los hombres de presa* de Drago en 1888– o de policías –*Memorias de un vigilante* de José Álvarez en 1897– los únicos materiales que daban cuenta, solo en forma parcial y sin ninguna sistematización lingüística seria, del léxico lunfardo. Quizá podría considerarse una excepción el breve *Diccionario lunfardo-español*, incluido en *El idioma del delito* de Antonio Dellepiane en 1894, el primero publicado, que contiene 428 entradas y registra 182 locuciones bajo distintos lemas.

Entre quienes se propusieron continuar con la descripción de este vocabulario desde el punto de vista lexicográfico, en la línea del precursor Dellepiane, hubo también periodistas. En 1911, el español Miguel Toledano publicó, con el pseudónimo de Diego Díaz Salazar, un *Vocabulario argentino* –con pie de imprenta en Buenos Aires y Barcelona– por medio del cual pretendía auxiliar a los inmigrantes de su país recién llegados a Buenos Aires. El vocabulario incluye lunfardismos como *atorrante* ‘vagabundo’, *biaba* ‘bofetón’, *boliche* ‘comercio insignificante’, *canfinflero* ‘rufián’, *chafe* ‘polizonte’, *esracho* ‘mujer fea y desagradable’, *espiantar* ‘huir’, *estriolar* ‘enojarse’, *farabuti* ‘pícaro’, *giranta* ‘ramera’, *lunfardo* ‘ladrón’, *matufia* ‘fraude’, *meneguina* ‘dinero’, *mistongo* ‘de poco valor’, *otario* ‘tonto’, *pebete* ‘chiquillo’, *pedo* ‘borrachera’, *punga* ‘ratería’, *quilombo* ‘lupantar’, *safarse* ‘insolentarse’, *turro* ‘tonto’ y *yeta* ‘mala suerte’. Díaz Salazar escribe en el prólogo, titulado «Justificación»:

Del lunfardo (argot argentino) se han incluido en el vocabulario todas las palabras o frases que usan correctamente hasta las personas más cultas, y

se han excluido aquellas que son como el patrimonio (poco envidiable, por cierto) de la gente maleante, que aquí como en todas partes tiene una jerga propia, a cuya formación ha contribuido por igual la incultura, la necesidad de entenderse entre sí y cierto espíritu picaresco y socarrón, no exento de cierta gracia (1911: 14).

Es relevante señalar que los vocablos lunfardos registrados por este autor no eran, según su propio punto de vista, patrimonio de malvivientes, sino voces conocidas incluso para « las personas más cultas». De todos modos, he mencionado la obra de Díaz Salazar como una curiosidad, ya que no se trata de un diccionario específicamente lunfardo.

Entre 1913 y 1926 se publicaron cuatro de ellos. El primero fue el de *Crítica*. El segundo es *El lenguaje del bajo fondo* de Luis Contreras Villamayor,² que llevaba en la primera edición de 1915 el subtítulo *Vocabulario «lunfardo»* y constaba de 1.355 entradas, esto es, casi cuadruplicaba las voces recogidas por Dellepiane. Los dos diccionarios restantes fueron de circulación muy restringida: el *Diccionario del delito*, publicado anónimamente en la *Revista de Policía* entre 1922 y 1923,³ y el *Diccionario lunfardo* de Juan Francisco Palermo, en la *Gaceta Policial* en 1926.⁴

2. Este diccionario cuenta con una edición crítica con prólogo y notas de Enrique R. del Valle (Buenos Aires, Schapire, 1969).

3. El tercer diccionario, al igual que el cuarto, ha sido de difusión sumamente restringida, pues lo publicó la *Revista de Policía*, de carácter quincenal, desde el 1 de junio de 1922 hasta el 1 de mayo de 1923. Se tituló *Diccionario del delito*, contiene 1.521 entradas de voces, sin contar las locuciones, y se desconoce su autor. En una comunicación a la Academia Porteña del Lunfardo, Adolfo Rodríguez afirma que, si bien «no se dan noticias del autor o autores del mismo, cabe destacar que en el n° 764 de la misma, del 16 de abril de 1930, al dar a conocer el Código Internacional de Delinquentes, se hizo mención a él, dando la impresión de que su autoría correspondería a los directores de la publicación, ejercida entonces por los comisarios Alfredo Hortón Fernández y Leopoldo C. López» (véase Rodríguez, 1991).

4. El cuarto diccionario ha sido un misterio durante años para los estudiosos del lunfardo. Cuando en 1920 Juan Francisco Palermo publicó su libro *El corazón del arrabal*, se anunciaba en la contratapa: «En Prensa: próximo a aparecer: DICCIONARIO LUNFARDO. Un volumen de 400 páginas, 12 x 16 cms. y conteniendo más de 6.000 voces lunfardas y 100 biografías de delinquentes y paseanderos de fama. Ilustraciones de O. Soldatti, prólogo de Félix B. Basterra» (reproducido por Gobello y Oliveri, 2005: 92-93).

Cabe agregar que la publicación de este *Diccionario lunfardo* también se divulgó a través de avisos en el diario *Crítica*. A pesar de este anuncio y de otros también difundidos en *Crítica*, que nos hacen creer su edición era inminente, el libro nunca se publicó y el lexicón de Palermo, hasta donde pudo corroborarse, apenas apareció en seis entregas de la publicación policial ya mencionada, con 363 entradas que van desde los lexemas *abacorso* hasta *bronca*, entre las cuales aparecen intercalados –tal como se anunciaba en el aviso– apellidos y alias de reconocidos

Todos estos primeros diccionarios de lunfardo eran diccionarios de uso. Luego de un extenso hiato temporal, los siguientes lexicones cambiaron su naturaleza a partir de los firmados por José Gobello y Luciano Payet (1959), Federico Cammarotta (1963) y Fernando Casullo (1964), pues en estos tres vocabularios y en todos los siguientes –al menos una veintena más– se incluyen palabras caídas en desuso, pero que forman parte de la tradición de las letras de tango, del sainete y de la vasta literatura lunfardesca publicada en la primera mitad del siglo XX.

Entrando en nuestro tema, entre el 15 de septiembre de 1913 y el 17 de enero de 1915, el periódico *Crítica* incluyó diariamente en su página policial un recuadro denominado «Novísimo diccionario lunfardo», lexicón que no llegó a publicarse como volumen independiente. Aunque durante mucho tiempo se adjudicó su autoría a Juan Francisco Palermo, gracias a Soler Cañas se sabe hoy que su autor fue José Antonio Saldías, quien por entonces firmaba habitualmente con el pseudónimo de Rubén Fastrás. En la edición de *Crítica* del 15 de octubre de 1913, Soler Cañas encontró, bajo el título «La ilusión de Fastrás» el dibujo de un hombre que lee un libro que lleva debajo la inscripción «Ver editado el Diccionario Novísimo del Lunfardo» (Figura 2).

Asimismo, en cinco ediciones del diario correspondientes a diciembre de 1913, Soler Cañas relevó un aviso que anunciaba la publicación –nunca concretada– del «Novísimo diccionario lunfardo» de Rubén Fastrás. En 1989, Adolfo Rodríguez sumó a esos datos una nueva evidencia, que

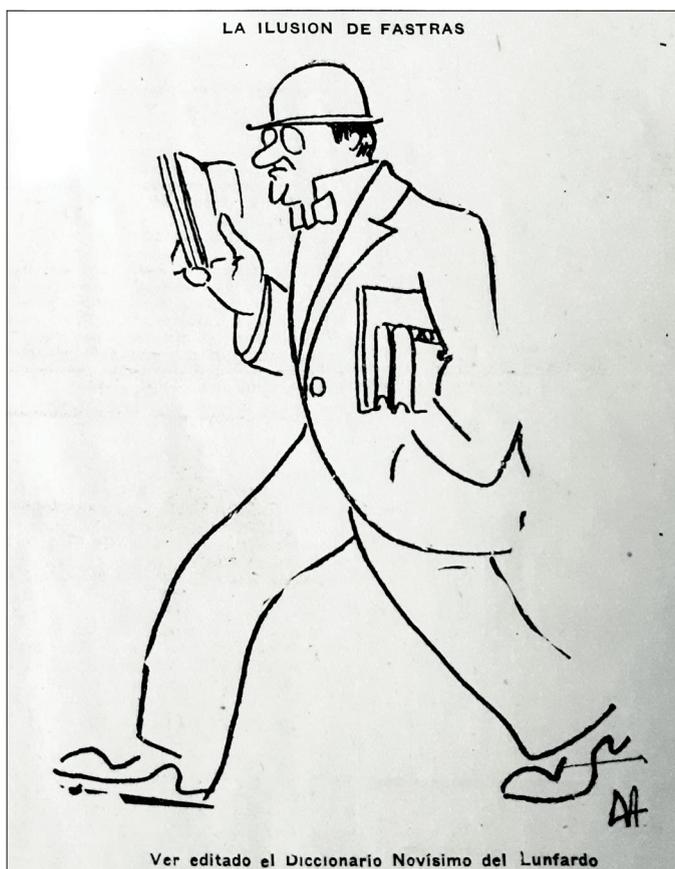
delincuentes, como el escuchante Julio Agabatti; la mechera Carlota Amoretti, alias «La Pardita»; el rufián Manuel Aspamiento; el «conocido expendedor de alcaloides» Bahía Blanca y el «célebre expendedor de cocaína» Bertoluchi.

Gracias a una pesquisa llevada a cabo por Adolfo Rodríguez, se sabe ahora que Palermo publicó parcialmente su lexicón en la revista *Gaceta Policial*. Para los detalles del descubrimiento y la consulta de las páginas halladas de este diccionario, véase Rodríguez (1988a).

A partir del nº 5 de dicha publicación, del 9 de julio de 1926, y durante seis números consecutivos, Rodríguez halló una página de la revista encabezada con el título «Diccionario Lunfardo por Juan Francisco Palermo (Quico)». En esa primera entrega hay además una dedicatoria: «A Natalio Botana, que planta árboles, tuvo hijos y concibió *Crítica*: cuna de este volumen (J.F.P.)». El detalle de lo publicado es el siguiente:

| | |
|----------------------------------|---|
| nº 5 (9 de julio de 1926) | desde <i>abacorso</i> hasta <i>Agabatti, Julio</i> . |
| nº 6 (25 de julio de 1926) | desde <i>agachada</i> hasta <i>añapado</i> (con el agregado previo de <i>acollarado</i> y <i>acollararse</i>) |
| nº 7 (10 de agosto de 1926) | desde <i>añapador</i> hasta <i>asador</i> (con el agregado previo de <i>amarrocar</i> , <i>amarroco</i> y <i>amarroque</i>). |
| nº 8 (25 de agosto de 1926) | desde <i>aijuna</i> hasta <i>bandera</i> . |
| nº 9 (10 de septiembre de 1926) | desde <i>banderita</i> hasta <i>batuque</i> . |
| nº 10 (25 de septiembre de 1926) | desde <i>batuta</i> hasta <i>bronca</i> . |

Figura 2. Una referencia al diccionario lunfardo de Saldías



Fuente: *Crítica*, 15 de octubre de 1913, s/p.

hasta entonces había pasado inadvertida (Rodríguez, 1989: 7).⁵ En la página del «Novísimo» del 2 de diciembre de 1913, se definía *fastrás* del siguiente modo: «FASTRÁS. Servidor de ustedes, que por modestia no se hace su biografía. Se dice también de los castañazos». Además de servir como prueba,⁶ esta breve definición permite acercarnos al tono general del texto,

5. El hallazgo había sido adelantado en Rodríguez, 1988b.

6. No quisiera omitir un testimonio que aporta Gobello, el de Salvadora Medina Onrubia de Botana: «Cuando fundamos *Crítica* el chico Saldías inició el diccionario lunfardo. El chico se independizó pronto y entonces lo hizo [Juan Francisco]

que presenta un registro informal con huellas de oralidad en el que priman lo coloquial y lo humorístico.

¿Quién fue José Antonio Saldías? Hijo del historiador Adolfo Saldías, José Antonio nació en 1891 y falleció en 1946. Fue periodista, sobre todo en su juventud, y un prolífico narrador y dramaturgo, que acabó sus días como director del Instituto Nacional de Estudios del Teatro. Es decir que su labor lexicográfica, realizada cuando tenía apenas veintidós años, no ha sido considerada seriamente hasta ahora. No obstante, en sus memorias, cuando Saldías se refiere a su tarea a cargo de la página policial de *Crítica*, cuenta que el director del naciente diario, «Botana [...] me dio sus instrucciones. La página debía contener una composición en verso, una escena callejera a la manera de las de Félix Lima, y una gran nota, que resultó después el *Diccionario Lunfardo* propuesto por mí» (reproducido por Castagnino, 1992: 68-69).

En la Figura 3 podemos ver someramente cómo estaba dispuesta la página 5 de *Crítica* –que con el tiempo sería la 4–, en la que se publicó el diccionario cotidianamente, a fin de entender dónde estaba insertado nuestro lexicón.

Es fácil corroborar que las instrucciones de Botana fueron cumplidas por Saldías. Por ejemplo, en la edición del 16 de septiembre de 1913, bajo el título de la página con el dibujo de un compadrito –que tanto podría ser policía como ladrón–, se presenta a la izquierda una sección titulada «La escena diaria», un cuadro costumbrista en el que los lunfardismos no solo aparecen en los diálogos sino también en el discurso del narrador, y a la derecha «La musa del arrabal» es el título de un poema en seis cuartetos endecasílabos que comienza «Salió el paico cabrero de la cana / y emb[r]ocó de refile al botonazo [...]». Debajo de «La escena diaria» aparece el recuadro del «Novísimo» y debajo de «La musa del arrabal» aparece la noticia –ciertamente excepcional, pues habitualmente no se habla de muertes en esta página– de un obrero que fue atropellado por un carro, encabezada por un dibujo tomado «del natural». En la parte inferior de la cuarta columna todavía hay espacio para un breve «Cantar lunfa», compuesto de tres quintillas octosilábicas, la primera de las cuales dice: «Tengo una mina papusa / que por cierto

Palermo, que a mi juicio es el que lo hizo mejor. Luego trabajó en él Silverio Manco. Cuando se fue Manco, lo terminaron o hicieron algo con él los de la “cocina” de la casa. En realidad esto es para mí un poco confuso» (Gobello, 2011 [1964]). Según la viuda de Botana, el «Novísimo», si bien alumbrado por Saldías, habría concluido por ser un texto de carácter colectivo. Además de Palermo y de Manco, también habría participado en la redacción del diccionario el Vizconde de Lascano Tegui, según afirma Soler Cañas (2011 [1963]). A pesar de ello, este autor aporta otros testimonios que lo llevan a considerar como autor del «Novísimo diccionario lunfardo» a Saldías.

Figura 3. Ejemplo de diagramación de la sección dedicada al «Novísimo diccionario lunfardo»



Fuente: Crítica, 16 de septiembre de 1913, p. 5.

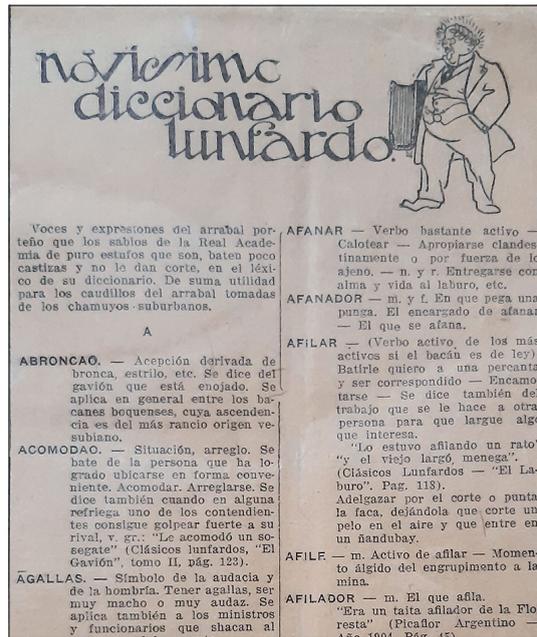
la camina / y le doy cada marrusa / cuando la muy rantifusa / se viene sin ventolina». Como se ve, la actividad rufanesca y la violencia contra la mujer están completamente naturalizadas. El resto de la página es cubierto con breves sueltos con informaciones menores como esta:

HACIÉNDOSE HUMO

Así están todavía los cigarrillos y la menega que por valor de 27 pesos, le calotearon a don José Rey de su negocio de cigarrería que posee en la calle Triunvirato 1460, jurisdicción de la 33.

La cito para que se perciba que incluso en estos textos se utilizan lunfardismos, en este caso *menega* y *calotear*. No hay en los tiempos iniciales del diario noticias policiales a la manera contemporánea, semejantes a las que podemos ver hoy por televisión. Se trata de pequeñas alteraciones al orden, inocentes picardías, sucesos que se nos antojan menores. Casi todo en la página remite a la cultura del arrabal: antes que nada el lenguaje, pero también las formas, las costumbres, los paisajes y los personajes. En ese marco se incluye el «Novísimo», que no parece concebido como un tectoneo ladronil, sino más bien como un divertido muestrario —en varios casos, acompañado de comentarios y reflexiones— del lenguaje que se escuchaba en los suburbios de Buenos Aires. En la primera entrega, debajo del título «Novísimo diccionario lunfardo» y antes de la primera entrada, que es *abroncao*, puede leerse: «Voces y expresiones del arrabal porteño que los sabios de la Real Academia de puro estufos [‘aburridos’] que son, baten [‘llaman’] poco castizas y no le dan corte [‘no les dan lugar’], en el léxico de su diccionario. De suma utilidad para los caudillos del arrabal tomadas de los chamuyos [‘conversaciones’] suburbanos». Estas líneas son reveladoras de dos cosas: una postura autonómica en materia lingüística y la elección de un tono lúdico, a menudo irónico, que perdurará a lo largo de todas las entregas (Figura 4).

Figura 4. Detalle de la sección «Novísimo diccionario lunfardo»



Cierta toma de posición ante los debates de aquellos años en torno a la posible existencia de un «idioma argentino» se ratifica en la edición del 11 de octubre de 1913, donde un suelto sin firma titulado «Rea Academia del Chamuyo» con el subtítulo «Lampa, faja y da calor» [‘Roba, golpea y da vergüenza’] dice:

Las autoridades dirigentes de la Rea Academia, donde se pulen y burilan los términos del léxico de Caldera de la Barra, ha citado para hoy a sesión extraordinaria a todos sus miembros, a los efectos de disponer las medidas a adoptarse, para dar mayor lucidez a la «Fiesta del Tango».

Se tratará al mismo tiempo de encomendar a nuestro redactor Rubén Fastrás, la confección de la antología de los clásicos, haciendo mención especial por el interés tomado en la difusión por medio del «Novísimo diccionario lunfardo» del chamuyo, que «lampa, faja y da calor».

La sesión tendrá lugar en el cotorro de actos públicos del local de la Academia, en la calle Carabobo 4237.

La banda del chino Varuta amenizará el acto con algunas ejecuciones punguistas de furca y contundencia terminando con la «fuga»... para repar-tirse el toco.

Es llamativo que en más de una ocasión se citan como ejemplos en algún lema del «Novísimo» versos extraídos de supuestos libros como *Clásicos lunfardos*, *Biografías de arrabal* o *Cantares lunfas*, todos igualmente inexistentes hasta donde sé.⁷

A esta altura es lícito preguntarse en qué medida responde este texto a las características propias del tipo textual *diccionario*. Desde el punto de vista formal parece irreprochable: es un listado de palabras ordenadas alfabéticamente seguidas de una o más definiciones. Basta, sin embargo, la lectura de tres o cuatro recuadros (alrededor de 30 lemas) para tomar nota de los corrimientos, esto es, de la marginalización consciente buscada por el autor respecto del posible paradigma, que pudo haber sido el único diccionario de lunfardo publicado hasta entonces, el del penalista Dellepiane.

La primera regla que se rompe es una regla básica en cualquier lexicón argótico: dentro de las propias definiciones se utilizan lunfardismos. Así, por ejemplo,

7. Más allá de la publicación de algunos folletos con algún poema lunfardesco en los primeros años del siglo XX, debe considerarse que los primeros poetas lunfardescos que publicaron libros –y que se convirtieron en los clásicos lunfardos para la posteridad– son Felipe Fernández «Yacaré» en 1916, Dante A. Linyera diez años más tarde, Carlos de la Púa en 1928 y Celedonio Flores en 1929.

AMARILLO. m. Canario. Paco de cien mugrientos. Cien unidades del sistema monetario argentino. Se llaman así porque los billetes de esa cantidad son de ese color.

BAGRE. m. Sirve para designar al percanterío delgado y mistongo. «De ande sale tanto bagre / si no hay laguna cerca» (*Refranero Criollo*: 14).

Otra importante regla que no se respeta es la correlación entre la voz definida y la clase de palabra de que se trata según las acepciones asignadas, por ejemplo:

ARRIME. m. Acoplarse a una percanta en forma positiva. El arrime presupone la contribución pecuniaria de la catriela para el mantenimiento del bulín.

LISAMENTE. adv. El que la chamuya con dulzura, el emberretinador de garabas sin utilizar para nada a los intermediarios.

Una tercera regla incumplida es la utilización de subjetivemas y/o modalizadores, como en este caso:

BASUREAR. v. act. (muy activo) Florearse en un laburo de fajar a un candidato y ligarle para rematar una buena puñaladita que lo prive de seguir compartiendo de la vida con todos nosotros.

Una cuarta regla que se quebranta es la inclusión de voces castellanas, aunque definidas con gracia e ironía y, por supuesto, con expresiones lunfardas:

ALMA. f. Algo completamente innecesario cuando se quiere vivir en paz y progresar en este mundo. Despectivo cuando se refiere a una persona. «Con decirte que tenía alma / es suficiente Aparicio» (*Clásicos lunfardos*. «El Dandy»: 43)

AMOR. m. Invento de los ranas, que sirve para disfrazar el camote. En nombre de este cusifay se cometen más macanas que francamente, más valdría suprimirlo. En el siglo XX, es una macana pensar en eso.

Para concluir con este mínimo muestrario, aparecen como entradas nombres o apodos de personajes de la época. Así, por ejemplo:

BOCHA. m. Célebre rantifuso, a quien se le apodaba así porque usaba el cabello cortado al rape. Este personaje ha tenido una enorme actuación policial y siendo guapo y bien parecido fue muerto de una puñalada en un bailecito entre muchachos ranas y atropelladores.

Salta a la vista el tono humorístico del diccionario, que se acerca más a la parodia –posiblemente por tratarse de un producto concebido para

entretener a los lectores de *Crítica*, ilustrándolos eventualmente acerca del significado de muchos neologismos— antes que a una producción científica de carácter lexicográfico que pueda ajustarse completamente a las características propias del tipo textual diccionario.

Sin embargo, curiosamente, las entradas *caló* y *diccionario* se definen:

CALÓ. m. Idioma lunfardo. Colección de voces y expresiones que se emplean en los arrabales y que utilizan los tipos del bajo fondo.

DICCIONARIO. m. Colección ordenada de frases pertenecientes a un léxico cualquiera que sirve para catalogar el chamuyo y darle a cada uno de sus componentes el significado debido. *Diccionario Lunfardo*. Catálogo explicativo del mayor número posible de frases, aprobadas por la Rea Academia Lunfarda y que sirve para determinar el valor y la interpretación de cada una de ellas.

En estas definiciones se revela que el autor del «Novísimo», a pesar de su juventud, tenía ciertas ideas claras, y la elección del registro en el que mayormente ha sido redactado este vocabulario está en estrecha relación con dicha postura y con el medio a través del cual se dio a conocer.

Para finalizar, quisiera ofrecer algunos ejemplos más. Comenzaré por dos lemas que remiten a una visión prejuiciosa del inmigrante:

GALLARDO. m. El animal más parecido al hombre, vulgo galleguete, farabute, reo, otario, imbécil. El gallardo es un tipo capaz de vender a la propia madre con tal de que le den menega y se apunta al cabo de algún tiempo con algunos peritos y entonces se hace el rana.

GOLDBERG. Tipo importado. Especie de hongo pequeño. Nacidos generalmente en Varsovia. Allí fue «reo»; pero el don hebreo de ubicarse en todas partes le abre las puertas del comercio: primero vende cordones: hace platica: la presta al 100% y en seguida pone cines para valeskos. No lo prontuarían porque Dios es grande.

A continuación veamos un par de artículos en torno a la posición de la mujer en la sociedad de los bajos fondos porteños de aquel tiempo:

FELPEADA. f. Amasijo, cuestión de biaba y contundencia aplicada a una rea, hasta dejarla bastante de la molicia arrinconada en la cratera. [...]

HISTÉRICA. f. Mina que no la rola con la vidurria apacible del hogar o del cotorro sin contundencia. Llegada cierta hora la catriela empieza a pedir biaba, y entonces se bate que se ha puesto histérica. Cuando la mina está bacanzada, menos mal, porque el coso le da gusto y le aplica el consabido mensaje en la piojosa. Producido el choque la rea se pone babosa, besa las

manos que la han amasijao, se arrastra como una esclava a los pies del amo, la llora y llena sus labios de piropos y mimos, arrullos y sollozos. [...]

No puedo dejar de resaltar la asombrosa cantidad de alusiones y referencias a la violencia ejercida contra las mujeres y la explotación rufianesca. Aporto dos lemas al respecto:

AZUCARA. f. Azúcar. (fig.) Caricia que se le hace a la mina después de la leñada para hacerle olvidar la contundencia y tenerla de buena geta.

BIABA. f. Castañazo, fastrás. Sopapo que se asigna a un rantifuso por cualquier provocación o inconveniencia. La paliza que liga la mina que la procede de mala fe o que se aporta al bulín con poca menega. Necesidad que experimenta la ragasa y que se convierte en un vicio, necesitando el aliciente de una biaba para marchar como la gente.

Estas definiciones –más allá de que estas situaciones espantosas e inaceptables siguen ocurriendo y nos provocan indignación– dan cuenta de una cosmovisión de la época, que no era exclusivamente rioplatense o argentina, en la que este tipo de maltrato estaba absolutamente naturalizado. Digo esto porque más de una vez he leído o escuchado que las letras de tango y la literatura lunfardesca son misóginas o que directamente propician la violencia contra las mujeres. Repito: no era por entonces –como infelizmente tampoco lo es en la actualidad– un fenómeno acotado a la cultura del Río de la Plata. Me limito a recordar que durante las décadas de 1930 y 1940 en nueve de cada diez películas de Hollywood un hombre cacheteaba impunemente a una mujer, y al público del mundo eso le parecía de lo más normal.

Para concluir, apporto dos lemas referidos a personajes presuntamente reales, muestrario de una galería de ladrones, asesinos, prestamistas, proxenetas, etcétera:

FIRULETE. m. Gran bacán que actuó en el Pilar con éxito asombroso y envidia del zabalaje [sic] del contorno. Se conserva aún en el museo de Investigaciones un hermoso retrato al brodudo. Se llamaba Justino Leiva y lo apodaron Firulete en virtud de sus dotes como tanguista y la fantasía que lo caracterizó siempre en el difícil arte del tango. [...] Feneció en el año 1905 después de una agarrada que dejó su fama. Fue frente a un comité autonomista.

JOVITA (posen). [f.] Hija de un caften judío y con residencia, desde hace unos veinte años, en la ciudad del Rosario de Santa Fe. Se dedica al bonito negocio de compra venta de chafalonía, muebles usados y anexo. Lo de anexo son ciertas operaciones vergonzosas que realizan, el viejo y Jovita, acoyaradamente,

se manya. Jovita es una nami bastante competente, con unos ojos grandotes y más negros que la conciencia de algunos autores nacionales.

Nadie hasta hoy se ha dedicado al estudio de este lexicón, en el que existe una gran cantidad de información acerca de costumbres de la época, formas de entender la vida, prejuicios étnicos y religiosos, naturalización de la violencia –y, especialmente, de la violencia contra el género femenino–, modos de relacionarse y de actuar de malvivientes, marginales y, en general, de las clases populares de Buenos Aires y sus suburbios. José Gobello, que pudo haberlo hecho, alguna vez me dijo que no valía la pena, que el «Novísimo» era tan solo una *boutade*. Mi investigación me permite afirmar que hay en este curioso texto mucho más que un afán de ingeniosidad. Creo que a partir de los ejemplos expuestos, puede concluirse que hay en este texto, editado en forma diaria a lo largo de un año y cuatro meses, un nuevo modo de hacer literatura en los medios gráficos de comienzos del siglo pasado. Este folletín lexicográfico revela, en gran medida, una manera particular de pensar el mundo, de concebir la realidad, un imaginario sometido a la influencia de la tradición criolla y a las distintas concepciones culturales inmigradas que, para bien o para mal, dejaron en los argentinos, en su habla y su literatura, una huella profunda e ineludible.

BIBLIOGRAFÍA

Cammarotta, Federico

1963 *Vocabulario familiar y del lunfardo. Con notas sobre su origen*, Buenos Aires, A. Peña Lillo.

Castagnino, Raúl

1992 *José Antonio Saldías*, Buenos Aires, Corregidor.

Casullo, Fernando Hugo

1964 *Diccionario de voces lunfardas y vulgares*, Buenos Aires, Freeland.

Conde, Oscar

2011 *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, Buenos Aires, Taurus.

Dellepiane, Antonio

1894 *El idioma del delito*, Buenos Aires, Arnoldo Moen [2ª edición: *El idioma del delito y diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Los Libros del Mirasol, 1967].

Díaz Salazar, Diego

1911 *Vocabulario argentino. Neologismos, refranes, frases familiares: & & usados en la Argentina*, Buenos Aires-Barcelona, Hispano-Argentina.

Gobello, José

2011 «La paternidad del *Novísimo Diccionario Lunfardo*» [1964], comunicación académica n° 9, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, en Antoniotti, Daniel y Conde Oscar (eds.), *Comunicaciones académicas n° 1-100*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo (CD-rom).

Gobello, José y Oliveri, Marcelo Héctor

2005 *Summa lunfarda*, Buenos Aires, Corregidor.

Gobello, José y Payet, Luciano

1959 *Breve diccionario lunfardo*, Buenos Aires, A. Peña Lillo.

Rodríguez, Adolfo Enrique

1988a «*Diccionario lunfardo* de Juan Francisco Palermo», comunicación académica n° 1.168, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.

1988b «El autor del *Novísimo Diccionario Lunfardo*», comunicación académica n° 1.184, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.

1989 «Introducción», en *Lexicón de 12.500 voces y locuciones lunfardas, populares, jergales y extranjeras*, suplemento de la revista *Mundo Policial*, n° 60, Buenos Aires.

1991 «Un vocabulario lunfardo anónimo», comunicación académica n° 1.278, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo.

Saraiva, Arnaldo

1995 «La literatura marginal», en *Anthropos*, n° 166-167, mayo-agosto, Barcelona.

Soler Cañas, Luis

2011 «Identificación de Rubén Fastrás» [1963], comunicación académica n° 8, en Antoniotti, Daniel y Conde, Oscar (eds.), *Comunicaciones académicas n° 1-100*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo (CD-rom).

Teruggi, Mario E.

1978 *Panorama del lunfardo*, Buenos Aires, Sudamericana

El teatro en el canon escolar: relevamiento y análisis de dos colecciones de libros

Gabriela Fernández

CONSIDERACIONES INTRODUCTORIAS: CANON LITERARIO Y CANON ESCOLAR

En un artículo en el que se analiza el problema del canon, Andreu Jaume afirma lo siguiente:

Es verdad que la escuela ha moldeado un gusto a través de las generaciones, una forma de acceso a la literatura que, en buena medida, ha dictado los patrones con los que han sido juzgadas y sancionadas muchas obras de la tradición literaria, pero no es menos cierto que muchas veces, durante los años de formación, uno ha podido descubrir que el canon, entendido según la dinámica generativa que le exigen Eliot o Harold Bloom, viaja mucho más deprisa que los planes educativos, a menudo desautorizados por aquel (2013: 76).

En primer término, por lo tanto, es necesario indagar sobre el concepto de canon. La idea de canon comporta una serie de regulaciones vinculadas de manera estrecha a las nociones de centro y periferia, al suponer delimitaciones que, como correlato del carácter institucional del concepto de literatura (y de la institucionalización de las prácticas que contribuyen a sancionarlo), producen recortes, exclusiones y operaciones de inclusión.

Tales procesos, lejos de toda neutralidad, exponen claramente la dimensión política de toda selección, la(s) variable(s) ideológica(s) que atraviesa(n) toda elección canónica y que no pueden soslayarse a la hora del análisis. Dichas variables apuntan a la construcción de un espacio diferenciado de (auto)

reconocimiento en el que se advierta cierto grado de solidez. En palabras de Susana Cella, «me parece que el establecimiento de un canon, o el interés o el deseo de hacerlo, se relaciona directamente con prácticas identitarias o de necesidad de que exista, en el mundo percibido en desvanecimiento o finalización, algo que se parezca a una certeza» (1998: 10).

Sería, no obstante, inadecuado pensar el canon como bloque monolítico o colección inalterable de obras y autores: su carácter plural constituye una de las marcas características. Hay, por tanto, cánones que se delimitan según miradas e intereses diversos y se legitiman en torno a prácticas sociales particulares. En palabras de Fowler:

El canon vigente establece límites fijos para nuestra comprensión de la literatura, en varios sentidos. El CANON OFICIAL se institucionaliza mediante la educación, el patrocinio y el periodismo. Pero cada individuo tiene también su CANON PERSONAL, obras que ha tenido ocasión de conocer y valorar. Esos dos conjuntos no mantienen una simple relación de inclusión (1988: 97).

A partir de su polémico libro, Harold Bloom ha contribuido a instalar la discusión acerca del canon y las cuestiones a él vinculadas en el marco de posiciones diversas y encontradas así como de miradas críticas hacia su propia concepción de la literatura como fenómeno. Lo canónico, definido en términos estéticos y a partir de la consideración del talento individual como variable paradigmática, se erige como su foco de interés. Así, aclara Bloom en defensa de su perspectiva, «yo mismo querría argüir [...] que la elección estética ha guiado siempre cualquier aspecto laico de la formación del canon, pero resulta difícil mantener este argumento en unos momentos en que la defensa del canon literario, al igual que su ataque, se ha politizado hasta tal extremo» (1995: 32).

Esa politización mencionada por Bloom involucra precisamente los estudios culturales, los estudios de género, todas esas corrientes críticas que él denomina «la Escuela del Resentimiento». Lo que su perspectiva deja, intencionadamente, de lado es la consideración inevitable de la dimensión político-institucional de las elecciones canónicas, vinculadas a tradiciones selectivas y arbitrarias, no dadas, pero establecidas en términos de «valores universales» o «excelencia estética».

Es necesario, asimismo, tener en cuenta que los procesos de canonización no solo implican una selección de obras y autores, sino también modos de leer que resultan fundantes y muchas veces modélicos. Aportan, por tanto, límites interpretativos más o menos explícitos y más o menos abiertos que contribuyen a trazar una historia de las lecturas, historia de cómo las obras sometidas a esos procesos han sido leídas en el marco

de una comunidad de interpretación¹ que pertenece, a su vez, a un ámbito institucionalizado.

De tal manera, la canonización se concreta también en un devenir que es el de las lecturas (a menudo señeras) que fijan esas fronteras interpretativas y contribuyen a cristalizar sentidos así como a resituarlos o a generar polémicas en torno a ellos. Según Kermode:

Es claro que el control de la interpretación está íntimamente relacionado con las valoraciones asignadas a los textos. La decisión en cuanto a la canonicidad depende del consenso sobre si un libro tiene las cualidades requeridas, cuya determinación es en parte un trabajo de interpretación. Y una vez que una obra llega a ser canónica, la obra del intérprete empieza de nuevo (1998: 99).

La problemática del canon literario se complejiza al proponer el canon escolar como objeto de indagación. Las vinculaciones que se establecen entre ambos espacios apela a criterios estéticos y relaciones de poder, sumando la dimensión de un recorte particular: lo que una sociedad, en determinado momento histórico, considera digno de ser conservado, transmitido, considerado patrimonio cultural. La literatura, en ese ámbito, se convierte en disciplina a ser abordada –enseñada– a través de unos supuestos pedagógicos, teorías acerca de la enseñanza, postulados de una didáctica específica que tiene su correlato en la selección de un corpus de textos y uno modos de leer ese corpus. En palabras de Gustavo Bombini:

Analizar la práctica compleja denominada «enseñanza de la literatura» obliga a posicionarse en relación con una doble lógica: la de las instituciones literarias en general (la investigación teórica y la crítica académicas, la crítica periodística, la tarea editorial, entre otras) y la de las instituciones educativas (entendida principalmente como una política del currículum y una lógica de las prácticas). Tensiones, negociaciones y pactos posibles cruzarán estas lógicas y mostrarán zonas rígidas y zonas permeables en su articulación (2004: 136).

Entendemos, entonces, que el canon escolar constituye una entidad con legalidad, hasta cierto punto, propia, que aporta criterios para determinar qué es legible (y como correlato, qué no lo es) en el marco de la institución escolar. Lo pensamos también en una relación de relativa autonomía con

1. Tomamos el concepto de «comunidad de interpretación» tal como lo describe Fish (1987).

respecto al canon literario, por ser otras las variables que juegan para su constitución y que le otorgan una dinámica particular.

Por otra parte, podemos considerar que, en vínculo con el canon «oficial» existe un *canon potencial* que «comprende el corpus escrito en su totalidad, junto a la literatura oral que aún pervive» (Fowler, 1988: 97). Dentro de este canon potencial se recorta el canon accesible, también mencionado por Fowler. Podríamos incorporar, siguiendo en este caso a Cerrillo Torremocha (2013: 28), la noción de canon oculto: «recomendaciones lectoras compartidas por muchos profesores del mismo nivel educativo o, incluso, prescripciones lectoras coincidentes entre dos o más centros». La articulación entre estas diferentes categorías dará cuenta, en buena medida, de cuál es el sentido de los recortes que operan las elecciones canónicas en el marco de la escuela y del juego de inclusiones y exclusiones que se verifica.

Asimismo, pensar el canon escolar requiere su contextualización en esa zona de elecciones que, lejos de ser azarosas, proponen un lineamiento sujeto a determinada legalidad, a un «universo cultural» que parece naturalizado pero que, en efecto, no puede soslayar su carácter de constructo. Así, parece adecuado considerar el canon como un «arbitrario cultural» (cfr. Bourdieu y Passeron, 1996), delimitando ciertas «zonas de certeza» que deben ser analizadas en relación con prácticas y construcciones identitarias. La pregunta por la identidad (o por las identidades) no puede estar disociada de cómo las instituciones piensan esas construcciones y cómo se piensan a sí mismas en relación con la función de promoverlas, sostenerlas y reafirmarlas. En este marco, la escuela constituye un eje fundamental, pues su papel como generadora de lecturas (de la realidad, de los *corpora* de textos, de los procesos históricos, etc.) no puede desconocerse. Claudio Guillén explicita esto al referirse a las diversas maneras de articular la noción de «lo nacional»:

Entre todas las herramientas simplificadoras del hombre el nacionalismo es la más poderosa, la más eficaz, la que dispone de mayor número de recursos a lo largo de los años. He señalado en otras ocasiones cuáles son algunos de estos recursos, que por otra parte nadie ignora: la lengua única, la escuela obligatoria, el cuartel, el partido político, la guerra, los medios de comunicación, los deportes, la interpretación de la historia del país, cierta idea de la cultura, el concepto de literatura nacional (1998: 422-423).

En la enseñanza de la literatura, juegan, sin duda construcciones identitarias que apuntan a delimitaciones basadas en categorías geográfico-políticas («literatura argentina») o basadas en la lengua («literatura/s en lengua española», «literatura hispanoamericana»). Estos lineamientos contribuyen a fundar recortes que se constituyen en tradiciones, de las que no debemos olvidar su carácter parcial y selectivo, en palabras de Raymond Williams:

[...] la mayoría de las versiones de la «tradición» pueden ser rápidamente demostradas en su modalidad radicalmente selectiva. A partir de un área total posible del pasado y el presente, dentro de una cultura particular, ciertos significados y prácticas son seleccionados y acentuados y otros significados y prácticas son rechazados o excluidos (1997: 138).

De este modo, la *literatura nacional* (definida especularmente frente a lo extranjero) ha sido *tradicionalmente* para la institución escolar la manifestación de una suerte de «esencia» ligada a la identidad, entendida como singular y, a menudo, ahistórica. Esto da cuenta de los lazos estrechos que se articulan entre literatura e identidad, puesto que la enseñanza de la literatura a través de la institución escolar debe responder a una demanda política –así como a un mandato social– que se estructura de manera situada en distintos momentos históricos.

En virtud de lo expuesto, podemos establecer algunos rasgos sustantivos del canon escolar, que oficien de presupuesto para nuestro trabajo. En primera instancia, su carácter regulado/no regulado según variables diversas. Es necesario tener en cuenta que las elecciones canónicas devienen de fuentes múltiples: los lineamientos curriculares jurisdiccionales, los textos y autores institucionalizados por tradiciones diversas, las definiciones de las instituciones educativas, las prácticas docentes. Momentos diferentes han determinado mayor o menor precisión y alcance de la normatividad, mayor prescripción de lecturas «obligatorias» o, incluso, la prohibición de algunas.

En segundo lugar, y en virtud de esas variables que hemos mencionado y que se conjugan de maneras también versátiles, podemos pensar el canon escolar como espacio de tensión que entrama presupuestos y valores de distinto tipo: desde las posibles respuestas a la pregunta acerca de qué es la literatura hasta cuestiones éticas, estéticas, axiológicas, políticas. La sola elección de un corpus de lecturas es, sin duda, un acto político, como la enseñanza misma, y a través de ese acto el/la docente pondrá en juego su relación con el canon, su vínculo con las regulaciones y los márgenes de autonomía que se permita a sí mismo/a o que le sean permitidos. Del mismo modo esa operación supone el ejercicio de la autoridad docente, entendida como esa autoridad moral y cultural que, a través de su institución, permite a los sujetos su inscripción en la sociedad y la cultura.²

En tercer lugar, la heterogeneidad constitutiva del canon escolar, mediado por factores cuya disímil naturaleza es en verdad insoslayable, no solo

2. Cfr. Dussel (2001).

textos y autores, sino un vasto repertorio de materiales que lo redimensionan y lo modulan: libros de texto, paratextos, recursos digitales, propuestas de lectura de diversa procedencia y en distintos soportes de circulación, entre otros. Además, se está ante una notable diversificación en la que convive la multiplicidad: clásicos y no clásicos, literatura consagrada y juvenil, letras de rock, teatro para jóvenes. Esta heterogeneidad es muy bien caracterizada por Paola Piacenza al referir que

las relaciones entre los productos de la cultura escolar (el corpus de lectura y sus sistemas interpretantes legitimizados por la escuela), la cultura estatal (el canon crítico y accesible y los sistemas interpretantes *autorizados* por las instituciones especializadas: la cultura «oficial», «letrada» o «alta») y los productos de la cultura de masas y popular (los géneros y objetos producidos por los medios de comunicación masiva y las formas del folclore) no son unívocas sino que tienden a modificarse mutuamente en una interacción que lleva a cada una de estas formaciones a un nuevo plano de funcionamiento que afecta, además, la propia índole de la relación (2012: 118).

Por último, cabe considerar un factor decisivo a la hora de pensar el canon escolar: las propuestas editoriales. Más allá del currículo, de los acuerdos institucionales o los gustos personales, los sellos editoriales ofrecen una selección de textos y autores que se configuran como opciones de lectura y trabajo sobre las obras, campo que nos ofrece, en este caso, un particular interés.

Podríamos, en resumen, apelar a una noción que Pozuelo Yvancos retoma para hablar de la historia de la literatura: el concepto de antología. Este autor explica que «el mismo género de la Historia Literaria es, en rigor, el trazado de una antología que selecciona de entre todo lo escrito aquello que merece destacarse, preservarse y enseñarse» (1996). El canon escolar, asimismo, puede leerse como una vasta antología que, estableciendo qué debe ser enseñado, traza normatividades y, al mismo tiempo, abre brechas de apertura.

LAS COLECCIONES ESCOLARES

En una primera revisión de las propuestas de lectura escolar, podemos apreciar que la idea de clásico sigue instalada en los criterios de selección. En segunda instancia, proponemos el concepto de *dispositivo* para «leer» las colecciones escolares y su rol en la formación del canon escolar. Citando a García Fanlo, recordemos que

un dispositivo no es algo abstracto. En tanto red de relaciones de saber/poder existe situado históricamente —espacial y temporalmente— y su

emergencia siempre responde a un acontecimiento que es el que lo hace aparecer, de modo que para hacer inteligible un dispositivo resulta necesario establecer sus condiciones de aparición en tanto acontecimiento que modifica un campo previo de relaciones de poder. El dispositivo no es algo externo a la sociedad pero tampoco esta es externa al dispositivo y de la misma manera hay que pensar la relación entre dispositivo y sujeto (2011: 1).

A su vez, Deleuze señala que «cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que esta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer el objeto que no existe sin ella» (1990: 155). Del mismo modo, las opciones canónicas delimitan, a través de operaciones en las que juega el saber/poder, los límites de lo legible.

Las colecciones seleccionadas (Grandes Obras de la Literatura Universal –GOLU– de editorial Kapelusz y Leer y Crear –LyC– de editorial Colihue) presentan perfiles específicos y diferenciados. Esto implica una primera referencia a los propósitos generales y los intereses que guían la conformación de los respectivos *corpora*, así como la concepción acerca de qué es la literatura y cómo se articula el vínculo entre los textos y la didáctica del área.

Colección GOLU (Editorial Kapelusz)

Si bien en la actualidad circula, remozada y con nuevos títulos (publicada bajo el sello Kapelusz-Norma), Grandes Obras de la Literatura Universal ha constituido una de las más importantes selecciones de textos dedicados a la enseñanza de la literatura. De los títulos editados y de los prólogos, las cronologías, los comentarios y las notas que acompañan a los textos se desprende toda una concepción acerca de la enseñanza y una didáctica de la literatura que, durante varios lustros, ofició como modelo imperante.

El papel que el sello editorial desempeñó en este terreno ha sido altamente significativo. Contamos, en este caso, con investigaciones y estudios que abordan el tema, dado que Kapelusz ha sido una de las pioneras en la constitución de un mercado dedicado a la enseñanza con una serie de publicaciones destinadas a docentes y alumnos como receptor específico. En ese sentido, Piacenza señala:

[...] su representatividad tanto desde el punto de vista de su presencia en el mercado por estos años así como desde la integridad que supuso una propuesta compuesta por una colección, una didáctica específica de la lectura y libros con actividades para el aula. La colección GOLU (Grandes Obras de la

Literatura Universal) es el primer proyecto editorial que en el país procuró responder a un mercado específicamente educativo. La *Didáctica de la lectura creadora* (1966) escrita por María Hortensia Lacau, quien también dirigió GOLU hasta los ochenta y creó «manuales» para la enseñanza de la lengua y antologías con actividades que fueron una de las primeras experiencias alternativas a los libros de textos y libros de lectura en el mercado escolar, continúa influyendo en la formación de docentes del área hasta la fecha (2001: 86).

En su libro *Los arrabales de la literatura*, Gustavo Bombini dedica un apartado específico al estudio de GOLU. Esta colección tuvo su origen en 1953 y durante varias décadas fue dirigida por María Hortensia Lacau. En palabras de Bombini:

GOLU establece una relación especular con los programas vigentes, la que le permite, por una parte, asegurarse un potencial número de consumidores y por otra, garantizar la continuidad de esa línea de lecturas escolares, al proporcionar materiales necesarios a bajo costo, gran circulación y fuerte respaldo editorial. Esta relación especular [...] parece suponer una concepción de la literatura y su enseñanza que entiende al receptor-alumno como una página en blanco que carece de intereses particulares, gustos y conocimientos previos que pudieran incidir en el criterio editorial de selección. Se privilegia desde las contratapas a ese lector joven, pero se lo convoca desde el deber del currículum prescripto (2004: 167).

La relación especular a la que se refiere Bombini supone una suerte de re-orientación entre programas de estudio y propuesta editorial, ya que tanto unos como otra contribuyen a establecer qué será lo *legible* en el ámbito educativo.

El corpus de GOLU se ciñó férreamente al canon hispanista a través de una concepción de la literatura tributaria de ideas largamente sostenidas. De tal manera, el hispanismo vinculado a la «pureza» idiomática y al «disciplinamiento lingüístico» (cfr. *ibíd.*: 114-117) se ligó estrechamente con la enseñanza de la literatura como *historia literaria*. La colección de Kapeusz, no obstante, propiciaba –más allá de ese enfoque historiográfico– la lectura y el análisis de las obras en un contacto directo entre el texto y el receptor.

El propio Bombini señala que, a pesar del fuerte lazo con la prescripción curricular, GOLU ofrece zonas de ruptura, brechas en las que puede leerse una intención de transgredir o al menos ir más allá de concepciones vigentes. Una de ellas está constituida por la introducción de la antología como criterio de agrupamiento de textos, lo que permite la inclusión de autores noveles o poco conocidos.

Los catálogos de la década del ochenta, por su parte, testimonian la incorporación a la colección de autores cronológicamente cercanos al lector, cuya posición en el campo literario argentino es, en mayor o menor grado, de una centralidad indiscutible. Así pasan a nutrir la nómina de escritores Haroldo Conti, Syria Poletti, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sabato, Roberto Arlt y Jorge Luis Borges. La impronta hispanista, no obstante, se siguió manteniendo, cosa que desmiente «el interés por las grandes obras de la literatura universal proclamado desde el nombre mismo de la colección» (ibíd.: 169). Es necesario destacar que en la actualidad la propuesta editorial ha ampliado su criterio: GOLU ofrece no solo algunos autores clásicos reeditados sino que también da testimonio de la apertura hacia literaturas no hispánicas orientada, sin duda, por una notable diversificación del canon escolar.

Merece además mencionarse el aparato crítico y paratextual que acompaña los libros de la colección. Cada una de las obras está precedida por una tabla cronológica y una introducción, y complementada por un sistema de notas cuya función aclaratoria se plantea como asistencia para la comprensión del texto. Los paratextos habilitan líneas de lectura, contribuyen a fijar sentidos e itinerarios de interpretación, clausurando, a su vez, otras posibilidades. Fomentan la lectura del texto en la clave didáctica requerida desde una determinada concepción de lo literario, plasmada en un canon y en un *modo de leer*.

Los estudios preliminares convocan, asimismo, a competentes críticos y docentes para su redacción: Íber Verdugo, Celina Sabor de Cortazar, Guillermo Ara, Alfredo Veiravé, Herminia Petruzzi, Dinko Cvitanovic, Eduardo Romano, María Hortensia Lacau. Oficiando de guías interpretativas, el prestigio de sus autores fue otro elemento que contribuyó a que ese aparato crítico legitime no solo el texto sino las lecturas que de él se propician, constituidas en modélicas para docentes y, como correlato, para alumnos.

Concluyendo, citemos nuevamente a Bombini en su apreciación sobre el carácter pionero de esta colección en el ámbito de la enseñanza de la literatura:

En síntesis podemos decir que GOLU inventa un producto editorial original para la cultura escolar. Todos los intentos anteriores habían resultado fragmentarios y de limitado alcance. De hecho es posible comprobar que una serie de colecciones de circulación posterior repitieron el modelo GOLU. Por ejemplo, la colección LyC (Leer y Crear) que surge en los años ochenta repite el esquema de edición de obras y antologías a lo que le agrega una sección final con actividades para el alumno. Troquel, Huemul, Plus Ultra, Cántaro [...] han repetido la misma propuesta de edición (ibíd.: 175).

Leer y Crear, una revisión del canon

Desde fines de la década del setenta, la editorial Colihue ingresa en el mercado con una propuesta de lecturas destinadas a la escuela. La colección Leer y Crear (LyC) constituye sin duda la más paradigmática de sus ofertas y delinea en algunos sentidos una mirada de revisión al canon institucional.

LyC ofrece en la actualidad un catálogo de unos ciento setenta y dos libros, que han sido publicados desde 1978. La página web de la editorial presenta la colección de la siguiente manera:

La colección literaria Leer y Crear (LyC) incluye obras de autores argentinos, latinoamericanos y extranjeros, y figuran en ella tanto clásicos como producciones de autores contemporáneos. En su catálogo tienen cabida todos los géneros: novela y cuento, poesía, teatro, ensayo, cartas, pero también aborda otros tipos discursivos cuya relevancia y diversificación es característica de la sociedad actual (los géneros periodísticos, radiofónicos, la publicidad o los guiones televisivos), presentados como obras unitarias o como antologías (por género, tema, autor, ámbito geográfico, movimiento literario). Cada volumen incluye notas y una introducción (o póstulo, en los títulos de más reciente edición) que facilitan el abordaje a la obra y su contexto. Pensada originalmente como lectura complementaria para estudiantes de lengua y literatura, las obras se completan con propuestas de trabajo con actividades de diverso tipo (de producción, de comprensión lectora, de confrontación con otros textos, de transposición genérica, etc.).³

Lo extenso de la cita sirve, sin duda, para encarar el análisis. En principio, resulta interesante el planteo del destinatario y el propósito de la colección: «pensada originalmente como lectura complementaria para estudiantes de lengua y literatura». Este carácter de «complemento» supone la estimación de que la literatura cumple o podría cumplir tal función en el contexto del currículo, implicando ciertamente la centralidad del abordaje de la lengua. Esta posible lectura de la presentación nos permite hipotetizar acerca de un fundamento didáctico que propone determinados «usos» de la literatura en función de otros aprendizajes –particularmente lingüísticos–, entendiendo el carácter modélico de lo literario para la formación de los estudiantes. Pero también habilita la pregunta acerca de qué presupuestos subyacen al presentar la lectura literaria como «complemento», tal vez, de una historia

3. Tomado de: <<http://www.colihue.com.ar/verColeccion/index?coleccionId=66>> [Consulta: 27 de abril de 2021].

literaria que en numerosos manuales y libros de uso escolar se trabajó con fragmentos o con resúmenes de las obras.

Asimismo, resulta significativa la delimitación del corpus que plantea esta editorial. Si bien la intención de apertura hacia un canon universal se explicita claramente, vemos que la impronta hispanista sigue siendo la dominante. De la totalidad de los títulos que se ofrecen, *Werther*, de Wolfgang Goethe; *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare; *Frankenstein*, de Mary Shelley y *La metamorfosis*, de Franz Kafka, constituyen las obras pertenecientes a literaturas en lenguas extranjeras. A excepción de algunos textos incluidos en las diversas antologías, el resto de los títulos corresponde a la literatura española o latinoamericana.

No puede dejarse de lado el carácter de novedad que LyC introduce en el universo de la lectura escolar. En primer término, es necesario destacar el criterio regional que opera en la selección. Al lado de los «clásicos» (controvertido término que en el ámbito del canon escolar merece discusiones más extensas), algunas antologías de Leer y Crear apuntan a una clasificación basada en la pertenencia de los autores, en especial de la literatura argentina. Así, encontramos compilaciones que refieren, por ejemplo, a «La llanura pampeana» y series como «Las provincias y su literatura» –dedicadas a distintas provincias argentinas– o «Cuentos regionales argentinos».

Asimismo, la pauta editorial ha optado –como lo anuncia la presentación antes citada– por ampliar el espectro de géneros discursivos más allá de los géneros literarios tradicionales. Libros dedicados a los géneros radiofónicos, el discurso periodístico y de la publicidad son parte de la oferta, todos ellos aparecidos en la segunda mitad de la década de los noventa. No es ocioso conectar esta peculiaridad del corpus que se ofrece con los presupuestos que, de la mano del enfoque comunicativo, han sustentado la reforma educativa. Esta innovación, vinculada a la adhesión a un paradigma diferente, puede ser leída en sentido positivo o negativo, según el punto de vista adoptado. Así, por ejemplo, evalúa Gustavo Bombini –en una entrevista para *Página/12*– el eclecticismo de un corpus propuesto desde esta perspectiva:

En los noventa hubo cierto desplazamiento de la literatura a favor de una diversidad de discursos sociales vinculados con la formación de un sujeto que se va a mover pragmáticamente en el mundo. En algunos sectores se decía que se transitaba «por una experiencia cultural distinta», ligada a lo mediático, lo virtual, y que los chicos no se vincularían con el libro como soporte convencional. Y esto es discutible. En estos últimos años se da una especie de reposición, de justicia curricular, y se vuelve a pensar que la literatura tiene un poder de interpelación que no está en los otros discursos, un modo

de construir subjetividad, de proponer mundos posibles y de entrar en un tipo de pacto, el de la ficción, que coloca a los sujetos en un lugar diferente, mucho más activo (Berlanga, 2005).

Resulta notoria en este caso una preocupación central del mundo editorial dedicado a las lecturas escolares: la necesidad de acompañar (y, en algunos casos anticipar o incluso conducir) los cambios curriculares. Fuente inagotable de análisis, las lecturas en la escuela pueden sin duda dar la pauta de esa dinámica siempre cambiante de transacciones entre los diferentes cánones en juego: canon oficial, escolar, institucional, personal, etc.

Un aspecto de interés puede estar constituido, por su parte, por el relevamiento de cuáles de los libros de la colección han sido publicados en segunda edición. Una mirada al catálogo de Leer y Crear nos indica, en el momento actual, que han sido los siguientes: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, de Lope de Vega; *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *El Conde Lucanor*, del Infante Don Juan Manuel; *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento; *María*, de Jorge Isaacs; *Rimas y leyendas*, de Gustavo Adolfo Bécquer; al anónimo *Lazarillo de Tormes*; *Martín Fierro*, de José Hernández; *Pago Chico* y *Nuevos cuentos de Pago Chico*, de Roberto J. Payró; *El Capitán Veneno*, de Pedro Antonio de Alarcón; *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares; *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique; *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; *La cautiva-El matadero*, de Esteban Echeverría; *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal; *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca; *El alcalde de Zalamea*, del mismo autor; *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*, y *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca. Esta somera mirada nos habla de los «usos» concretos más allá de las propuestas editoriales y nos indica que la adhesión al canon hispanista continúa siendo un aspecto insoslayable. La cuestión abre interrogantes que reinstalen las mismas preguntas: ¿sigue siendo la literatura modelo del «buen uso» de la lengua?, ¿siguen siendo las elecciones canónicas herederas de una tradición cuya funcionalidad –política sobre todo– se reproduce en la institución escolar? Estos aspectos constituyen, ciertamente, una fuente de potenciales reflexiones.

Tampoco podemos dejar de señalar, en referencia a LyC, dos cuestiones fundamentales. Esta colección incorpora una gama de textos y autores pertenecientes a la categoría de «literatura juvenil»: Jorge Dágata, Alicia Barberis, Alma Maritano, Graciela Cabal. Esta variante la distancia, por ejemplo, de GOLU, cuyo corpus se nutre de textos y autores legitimados como clásicos. A su vez, LyC instala las propuestas de lectura (doblemente dirigidas al docente y a los alumnos) de las obras que se presentan. Se comienza a perfilar así el formato hoy común de las colecciones escolares, aquel en el que las «herramientas» de abordaje del texto no

son construidas por el docente sino ofrecidas como posibilidad desde el mercado editorial.

EL TEATRO EN LAS COLECCIONES. EL TEATRO COMO «LITERATURA MARGINALIZADA»

Entendemos que el concepto de «literatura marginalizada» puede ser productivo a la hora de analizar el lugar del teatro en el canon escolar. Esto supone partir de la hipótesis inicial de que el género dramático/teatro ocupa una posición periférica en el marco de las elecciones canónicas operadas, en este caso, por las dos colecciones estudiadas.

En sus estudios sobre esta temática, Arnaldo Saraiva hace explícita la diferencia entre los conceptos de «literatura marginal» y «literatura marginalizada». La primera noción, según el autor, se superpone con otras designaciones: *subliteratura*, *infraliteratura*, *paraliteratura* o incluso *literatura popular*, *oral*, *de vanguardia*, etc. En todos los casos, el denominador común es una oposición, implícita o no, a la literatura dominante, oficial o consagrada. A su vez, la noción de «literatura marginalizada» hace referencia a determinados textos (de menor elaboración estética, estructural o conceptual), así como a determinado modo de producción, circulación y consumo de ciertas obras. Saraiva (1980) aclara, asimismo, que el concepto de «literatura marginalizada» es sumamente amplio y se destaca por su relatividad y su carácter provisorio.

Del mismo modo, traza la diferencia, para él sustancial, entre literatura marginal y marginalizada: la primera es tal si es considerada o supuesta como marginal (tanto por los autores como por los lectores) en relación con lo institucionalizado. La literatura marginalizada es objeto de rechazo, prejuicio o censura de algún tipo (ya sea moral, religioso, estético, etc.) (Saraiva, 1995: 22).

A partir de estas consideraciones, entendemos que el concepto de «literatura marginalizada» constituye una categoría potencialmente desplazable hacia distintos contextos. En nuestro caso, abordamos el teatro en el canon escolar haciendo foco en dos colecciones de larga trayectoria en el tiempo y de gran incidencia en la selección de lecturas. Se trata, por tanto, de un uso particular del concepto de «literatura marginalizada», ya que aquí no juega como variable fundamental la calidad estética ni el carácter periférico de las obras y los autores. Estamos frente a un caso de *marginalización de lo consagrado*, en tanto el espacio de un género en especial (dramático/teatral) se ve, en primera instancia, notoriamente restringido en las opciones editoriales que presentan ambas colecciones y, como correlato, en las eventuales decisiones didácticas de los docentes a la hora de pensar un corpus de obras.

Estas opciones y decisiones recortan un campo de posibles y contribuyen a delimitar el ámbito de lo legible.

GOLU Y LYC: AUTORES Y OBRAS

Si se tienen en cuenta los aspectos cuantitativos vinculados a cada colección, podemos considerar que, sobre un relevamiento de 171 volúmenes, GOLU dedica el teatro un 19,8% de la totalidad de textos publicados (treinta y cuatro volúmenes de textos dramáticos). LyC, por su parte, sobre 162 títulos –cuyos nombres pueden ser consultados incluso en su catálogo en línea– incorpora un 24,6% de textos dramáticos (cuarenta obras dedicadas al género).

En el caso de la colección GOLU, los treinta y cuatro volúmenes relevados presentan un total de cuarenta y seis obras,⁴ teniendo en cuenta que algunos de ellos ofrecen dos o más textos dramáticos. En el ámbito del género dramático GOLU no trabaja el concepto de «antología» (que sí presentará en relación con la narrativa y la poesía).

Algunos de los volúmenes, no obstante, reúnen dos obras y, excepcionalmente, más de dos. En el primer caso podríamos citar los números 123 (*Gabino el mayoral* y *Los disfrazados*, de Enrique García Velloso y Carlos Mauricio Pacheco, respectivamente), 124 (*El puente*, de Carlos Gorostiza y *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa), 125 (*La isla desierta* y *Save-río el cruel*, de Roberto Arlt), 130 (*Los conquistadores del desierto*, obra de tres autores: Enrique García Velloso, Folco Testena y José González Castillo, a la que se suma *Fruta picada*, de García Velloso), 132 (*Mateo y Stéfano*, de Armando Discépolo), 161 (*He visto a Dios* y *iDespertáte, Cipriano!*, de Francisco Defilippis Novoa), 168 (*Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca). Como puede apreciarse, el criterio de reunión es la autoría en la mayoría de los ejemplos señalados. En otros, el género o la poética a la que se adscriben los textos son las variables tenidas en cuenta para la compilación. Un único volumen de la colección reúne más de tres obras. Se trata de los *Entremeses*, de Miguel de Cervantes Saavedra (título número 13 de GOLU) que, en virtud de la brevedad de las piezas, ofrece cuatro: *El juez de los divorcios*, *Elección de los alcaldes de Daganzo*, *La guarda cuidadosa* y *Los habladores*.

4. Tenemos en cuenta, dentro de esta cifra, la inclusión de *Lola la comedianta* como apéndice en el volumen 171, que reúne *La zapatera prodigiosa* y *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca.

Asimismo, podemos señalar que, dentro de los treinta y cuatro volúmenes relevados, se ha publicado un total de veintiséis autores, en tanto la colección ha brindado varios títulos de algunos de ellos. Lope de Vega ha sido el más editado, con un total de cinco obras, siguiendo Florencio Sánchez y Federico García Lorca, ambos con cuatro obras incluidas en GOLU. En todos los casos, las obras y los autores pertenecen al ámbito hispanista. Se trata de escritores españoles o argentinos; Sánchez es el único autor latinoamericano no argentino que se ofrece en edición.⁵

Si tenemos en cuenta la periodización, es notorio que la colección no ha publicado ningún texto ni autor dramáticos anteriores a la Época Áurea: resulta significativo que *La vida es sueño* (volumen 7), de Calderón de la Barca, sea la primera obra dramática publicada. El catálogo presenta cinco autores del Siglo de Oro (los ya mencionados Calderón, Cervantes y Lope de Vega, a los que se suman Juan Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina). En lo que respecta al teatro neoclásico español, el único representante es Leandro Fernández de Moratín con *El sí de las niñas* (volumen 45) y, del mismo modo, hay un solo representante del teatro romántico: José Zorrilla y Moral, autor de *Don Juan Tenorio* (volumen 109).

La mayor parte del corpus de obras dramáticas corresponde a autores del siglo XX, especialmente de la primera mitad,⁶ sumando un total de veintiocho dramaturgos. Es necesario destacar su inscripción en diversas poéticas, desde los llamados géneros «menores» (sainete, grotresco) al realismo en sus distintas y particulares inflexiones: de Florencio Sánchez a Carlos Gorostiza y Roberto Cossa. Estos últimos representan en el entorno de GOLU, precisamente, la incorporación de textos más cercanos, en cuanto a su momento de escritura, a los potenciales lectores de la colección, obras de mayor actualidad para el receptor adolescente. En lo referido al género dramático, no se verifica la incorporación de autores posteriores a este período.⁷

5. Consideramos a Juan Ruiz de Alarcón, de quien tanto en GOLU como en LyC se publica *La verdad sospechosa*, dentro del ámbito de la literatura española.

6. Incluimos dentro de la categoría del «autores del siglo XX» a aquellos que, habiendo nacido en el XIX, han desarrollado sustancialmente su producción y publicado sus obras a partir de 1900.

7. En la actualidad, GOLU –como ya anticipáramos en el cuerpo del trabajo– se ha reeditado, con nuevos títulos y criterios, bajo el sello Kapelusz-Norma. Su catálogo *online* ofrece varias obras entre las cuales podemos destacar dos textos teatrales: *La vida es sueño* y –rompiendo con el parámetro hispanista– *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare. A la novedad del formato y el diseño gráfico puede agregarse otra: ambas piezas van acompañadas de otra obra, en relación a partir de conexiones de carácter temático: la obra de Calderón está seguida de *Automáticos*, de

Como se señaló con anterioridad, ninguna obra rompe con el criterio hispanista. Con el fin de ampliar la mención precedente al origen de los autores, cabe destacar su inscripción en las distintas literaturas nacionales: es posible decir que, del total de los enumerados, once se inscriben en la literatura española, catorce pertenecen a la literatura argentina y uno a la uruguaya.

Leer y Crear, por su parte, ofrece un panorama con ligeras variaciones. Colihue apela productivamente al criterio de la antología en relación con el teatro. De tal manera, el primer volumen de la colección dedicado al género dramático (número 10) es, precisamente, la *Antología de comedias y sainetes argentinos*, con introducción y notas de Nora Mazziotti. La reunión de obras con criterios ligeramente diversos se repetirá a lo largo del tiempo: aparecen así los tres volúmenes de *Teatro breve contemporáneo argentino* (en los cuales la cronología opera, junto con la extensión de las obras, como criterio de compilación), la *Antología de teatro uruguayo* (en la que la pertenencia a un ámbito nacional se define como variable de inclusión de los textos) y *Teatro por la identidad* (volumen comprendido por obras a partir de su recorte temático y su vinculación a una situación histórica que se traduce en un fenómeno estético surgido como instrumento de resistencia y lucha política). Con independencia de estos casos, los volúmenes restantes reúnen un total de treinta y nueve obras dramáticas,⁸ que en algunos casos optan por la inclusión de dos textos en un mismo libro. Tal es el caso del volumen dedicado al grotresco criollo (volumen 74), que suma *Stéfano*, de Armando Discépolo, y *La nona*, de Roberto Cossa (el género es el eje de compilación). Del mismo modo, las obras de Arlt (*La isla desierta* y *Saverio el cruel* –volumen 107–) y de Conrado Nalé Roxlo (*La cola de la sirena* y *El pacto de Cristina* –volumen 109–; y *Una viuda difícil* y *Judith y las rosas* –volumen 111–) se publican en una sola entrega en virtud de su extensión y siguiendo en este caso el criterio de autoría.

Las treinta y nueve obras referidas pertenecen a un total de diecinueve autores, entre los cuales podemos contar cuatro pertenecientes al Siglo de Oro, uno a la poética neoclásica, uno al realismo decimonónico y doce

Javier Daulte, y *Romeo y Julieta de Equívoca fuga de señorita, apretando pañuelo de encaje sobre su pecho*, de Daniel Veronese. De tal modo, GOLU opta en la actualidad por incluir dramaturgos tradicionalmente alejados del canon escolar, de la mano de los clásicos y consagrados, continuando además con un itinerario ya planteado por la colección Del Mirador, de Editorial Cántaro (hoy perteneciente al Grupo Macmillan), al ofrecer dos textos –relacionados por su tema o por vínculos intertextuales– en un mismo volumen.

8. Incluimos entre estas treinta y nueve obras a *Invisibles* (versión de Francisco Javier de *Los invisibles*, de Gregorio de Laferrère), que acompaña a *iJettatore!* aunque no se anuncia en la cubierta del volumen.

al siglo XX, inscriptos en estéticas diversas. Mención especial merece la única obra teatral que se aparta del canon hispanista: *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare (volumen 150). Una de las particularidades de esta colección ha sido, como dijéramos, el intento de ruptura con respecto a dicho canon. Esto se ha traducido en la selección de obras y escritores no hispánicos que, en el ámbito de la narrativa, promovieron la inclusión de los autores mencionados con anterioridad (Goethe, Mary Shelley, Franz Kafka) así como de textos no hispánicos en las variadas antologías editadas. En el campo del teatro, no obstante, Shakespeare ha sido por el momento el único dramaturgo ajeno al hispanismo.

En el marco de este panorama, podemos también hacer mención de los autores más publicados. Es preciso situar, en primer lugar, a Federico García Lorca, con un total de seis obras: *Doña Rosita la soltera* (volumen 51), *La zapatera prodigiosa* (volumen 55), *Mariana Pineda* (volumen 77), *La casa de Bernarda Alba* (volumen 105), *Bodas de sangre* (volumen 110) y *Yerma* (volumen 144). De Florencio Sánchez se han editado cuatro: *En familia* (volumen 38), *M'hijo el doctor* (volumen 49), *Barranca abajo* (volumen 119) y *La gringa* (volumen 124). Del mismo modo, la colección presenta cuatro obras de Conrado Nalé Roxlo –antes mencionadas–, con la salvedad de que no han aparecido en entregas independientes sino en dos volúmenes con dos textos cada uno.

Asimismo, vale la pena recordar algunas de las obras que han merecido una segunda edición. En el ámbito del teatro, se han publicado segundas ediciones de dos de los autores del Siglo de Oro: Calderón (*El alcalde de Zalamea* –volumen 15– y *La vida es sueño* –volumen 42–) y Lope (*Fuenteovejuna* –volumen 13– y *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* –volumen 33–). Inicialmente, las introducciones, notas y actividades ofrecidas en estos volúmenes estuvieron a cargo de Susana D. de Leguizamón en los tres primeros y Eduardo Dayan y María Carlota Silvestri, en el último. En los cuatro casos ha habido cambios significativos en la presentación de los textos. Las dos obras de Calderón y *Peribáñez...* de Lope ofrecen nuevas perspectivas de lectura y propuestas de trabajo de la mano de otra especialista, Florencia Calvo, en tanto María Elsa Bettendorff se ha ocupado de *Fuenteovejuna*. Por otro lado, la estructura de los paratextos y de la información contextual ha variado. Ya no hay estudio preliminar sino «póslogo»: cada ejemplar se abre con una breve nota introductoria, a modo de contextualización, para luego dar lugar al texto y finalizar con el mencionado «póslogo» donde se analizan con mayor profundidad algunos elementos de la pieza. Si bien la información que allí se brinda no difiere de la que podría contener un estudio preliminar, la ubicación al final del libro da la pauta de que los criterios desde los cuales se lee se han modificado: el acento recae en el contacto directo con la obra, en una lectura no condicionada inicialmente

y que pueda resignificarse luego a la luz de los datos consignados y las interpretaciones sugeridas.⁹

ANÁLISIS, INTRODUCCIONES Y ESTUDIOS PRELIMINARES: UNA GUÍA SOBRE CÓMO LEER

Tanto GOLU como LyC aportan no solo su recorte propio de elecciones canónicas, sino también ejes de lectura e interpretación que offician de guía dirigida a un doble destinatario: el docente y el estudiante. La propuesta de determinados modos de leer, propiciados a través del aparato crítico que se hace explícito, apoya y sustenta determinadas construcciones de sentido, soslaya otras, sugiere determinadas hipótesis y, preciso es señalarlo, clausura otras posibilidades interpretativas.

En relación con esos ejes de lectura es necesario referirse, para empezar, a la contextualización de las obras. Teniendo en cuenta, en primer lugar, la colección de Kapelusz, los distintos volúmenes se abren con una cronología de la vida y obra de cada autor, que opera como sección fija y que permite la ubicación temporal y espacial del escritor y su producción. La cronología como apertura (en la que los datos biográficos ocupan un lugar privilegiado) delinea una didáctica de la literatura en la que la *historia literaria* se erige como aspecto nodal del enfoque disciplinar.

Leer y Crear también establece la cronología como sección fija. Las obras están encabezadas por un recorrido ordenado en forma de cuadro que desarrolla en columnas separadas los hechos vinculados a la vida del autor y los acontecimientos históricos y culturales de la época. Esto se verifica en las entregas que presentan estudio preliminar, mientras que aquellas que son ediciones más recientes o algunas de las reediciones se abren con una breve nota introductoria y se cierran, como ya anticipáramos, con un «póslogo».¹⁰

Una segunda instancia de contextualización de las obras se verifica en la inserción de las mismas en una poética o movimiento. Al trabajar este aspecto, los libros de GOLU presentan disparidades que van desde una cuidadosa descripción de los períodos y de los presupuestos estéticos con los que se vinculan los autores hasta menciones más someras, para dar mayor lugar

9. *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, otro de los libros que se ha publicado en segunda edición, conserva su estudio preliminar y propuestas de actividades originales, a cargo de Hebe Monges. Idéntico es el caso de *Doña Rosita la soltera*.

10. Esto no se verifica, no obstante, en todos los casos: la edición de *La gringa* (volumen 124), de Florencio Sánchez, presenta un cuadro cronológico al inicio y se cierra con el «Póslogo LyC».

al análisis de los textos dramáticos. Pueden citarse como ejemplos dos obras de un mismo autor: Calderón de la Barca. Teniendo en cuenta las ediciones de *La vida es sueño* (volumen 7) y *El alcalde de Zalamea* (volumen 23) (con estudios preliminares de María Elba Foix y Celina Sabor de Cortazar, respectivamente) vemos que, en el primer caso, se desarrolla una nutrida explicación acerca de Calderón y su relación con el Barroco, partiendo de la visión de mundo renacentista para explicitar los rasgos fundamentales del culteranismo y el conceptismo y vinculando todo esto, a modo de síntesis, con los atributos más destacados del estilo calderoniano. El segundo texto, por el contrario, resume en el breve apartado «Filiación y vinculaciones» la relación con otras obras, fundamentalmente de Lope, para luego abocarse al análisis de la pieza. Para tomar otro ejemplo, podemos mencionar dos obras más, *Barranca abajo* (volumen 111) y *La gringa* (volumen 39), de Florencio Sánchez. La primera, prologada y anotada por Oscar Hermes Villordo, resume en un apartado de algo menos de cuatro páginas los datos referidos a temas varios: el método de composición de Sánchez, su inserción en el teatro rioplatense, su inscripción en el realismo/naturalismo. Tras esto, el interés se desliza directamente en la pieza teatral. El segundo subtítulo del estudio preliminar es «Cómo fue escrita la obra y su ambiente». En la edición de *La gringa* (con estudio preliminar y notas de Mabel V. Manacorda de Rosetti y Rosa Palma de Carpinetti), por el contrario, encontramos un detallado examen de la relación de Sánchez con el contexto social y teatral de la época, de las etapas anteriores del teatro en el Río de la Plata, de los antecedentes de la figura del «gringo» en el teatro nacional y del estreno de la pieza, para luego pasar al análisis textual bajo el subtítulo «La obra en sí».

La colección de Colihue, por su parte, ofrece también una estructura de introducción que, en la mayoría de los casos, va de lo general a lo particular. Con el fin de citar algunos ejemplos, haremos referencia a varias de las obras, en primer lugar *Fuenteovejuna* (volumen 13) de Lope de Vega (en su primera edición, con introducción y notas de Susana D. de Leguizamón). El primer apartado introductorio se denomina «La España de Lope»: se presenta allí la situación social y política que atravesaba el país. La segunda sección, «La “escena viviente” en España y Europa», introduce al lector en los rasgos característicos, en cuanto a la representación y escenografía, del teatro del momento, para pasar luego al teatro de Lope y a la obra en particular. Del mismo modo –y para tomar otro ejemplo vinculado al Siglo de Oro– en *El burlador de Sevilla* (volumen 17) encontramos una explicación inicial acerca de «La escena española en el Siglo de Oro» para pasar luego a la figura de Don Juan (en sus orígenes y devenir como mito literario), a Tirso de Molina y su relación con el Barroco y, finalmente, al análisis del texto. El punto de partida del itinerario que se propone puede ser, por tanto, el momento histórico (como en el ya citado caso de *Fuenteovejuna* o en *El sí de las*

niñas –volumen 16–, de Leandro F. de Moratín), el contexto literario o teatral (de lo que podemos señalar como ejemplos las introducciones de *Locos de verano*, de Gregorio de Laferrère –volumen 40–, *En familia*, de Florencio Sánchez –volumen 38–, *Mariana Pineda* –volumen 77– y *Bodas de sangre* –volumen 110–, de Federico García Lorca, y *Una viuda difícil* y *Judith y las rosas*, de Conrado Nalé Roxlo –volumen 111–), el movimiento estético (como en el caso de *La vida es sueño*, de Calderón –volumen 42, primera edición–, y *M' hijo el doctor*, de Sánchez –volumen 49–) o el género (*El grotresco criollo: Discépolo-Cossa* –volumen 74–).

Este itinerario de análisis no constituye, sin embargo, una constrictión absoluta, dado que hay volúmenes que dan cuenta de un recorrido más libre. La introducción de *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez (volumen 119), a cargo de María Nérida Ricetto puede dar cuenta de ello: haciendo foco de manera privilegiada sobre la figura del autor, se inicia con una serie de juicios y comentarios sobre Sánchez para dar amplio espacio a las circunstancias de su vida antes de enmarcar y analizar el texto dramático. Del mismo modo, al presentar *iJettatore!*, de Laferrère (volumen 102), Cristina Sisca de Viale, tras indagar acerca de la génesis, el estreno y la recepción de la obra, presenta dos entrevistas: a José María Paolantonio (director de la versión televisiva de 1980) y a Francisco Javier, director de *Invisibles* (versión de *Los invisibles*, de Laferrère), estrenada en 1991 y también publicada en el volumen. Vemos aquí el inicio de la compilación de textos «en diálogo» que será luego de uso habitual en las colecciones escolares.

En los abordajes desarrollados es materia obligada la indagación acerca de las obras en sus aspectos formales y temáticos. Comenzando por GOLU, es posible decir que las lecturas que se presentan no tienen una estructura fija, si bien pueden encontrarse elementos comunes en los distintos estudios preliminares.

En muchos de los casos, la síntesis del argumento es parte del planteo introductorio, al igual que el señalamiento de los temas y la caracterización de personajes. Del mismo modo, sobre todo en las obras más alejadas en el tiempo, es frecuente la mención de las fuentes: tal cosa se verifica, por ejemplo, en los estudios preliminares de *La vida es sueño* (volumen 7), *Fuenteovejuna* (volumen 25), los *Entremeses cervantinos* (volumen 13), *El alcalde de Zalamea* (volumen 23), *La verdad sospechosa* (volumen 29) y *El sí de las niñas* (volumen 45), entre otras. Pero también en obras más contemporáneas que ameriten esa referencia: así, en *Los intereses creados* (volumen 15), de Jacinto Benavente, se hace amplia mención de la *Commedia dell'arte* como fuente del texto; y en *iJettatore!* (volumen 110) de Laferrère se toma la novela *Jettatura*, de Théophile Gautier, como un antecedente literario de la comedia.

Hasta aquí, los elementos de análisis relevados no se diferencian de los que se podría proponer, por ejemplo, para la narrativa. Hay, sin embargo,

otros rasgos que estas introducciones tienen en cuenta, vinculados con la especificidad del texto dramático. El encuadre genérico suele ser, en la mayoría de los casos, referencia obligada. En ocasiones está prácticamente presupuesto (el género «comedia» en el Siglo de Oro), no obstante lo cual se incorpora información sobre el subgénero, valgan como ejemplo *La dama boba* (volumen 70), clasificada en la categoría de «comedia de capa y espada», o *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (volumen 90) incluida, siguiendo a Menéndez Pidal, entre las «comedias de historia y leyendas españolas».

La estructura se presenta también como frecuente objeto de análisis, ya sea poniendo en correlato la estructura externa e interna (la división en actos y en relación con el devenir de la acción) o a partir de la mención de elementos nodales de la construcción dramática: el conflicto, el enredo, el equívoco. Estos rasgos, que nos inscriben con mayor solidez en el ámbito del género dramático, se complementan en varios de los estudios preliminares con lo que allí se denomina «técnica teatral» o «recursos técnicos» y que se desarrolla en un apartado independiente.¹¹ Tal sección supone el análisis, a menudo detallado, de los modos de enunciación propios del texto dramático: diálogo, monólogo, aparte, acotaciones, introduciendo incluso una clasificación de las didascalías según su función en la obra. Vemos así, por ejemplo, que el estudio preliminar de *M'hijo el doctor* (volumen 33) clasifica las acotaciones escénicas teniendo en cuenta aquellas que constituyen «notas del ambiente», las que trasuntan «indicios sociológicos» y las que constituyen «indicios psicológicos».

Lo mencionado hasta ahora involucra el universo del texto dramático. La dimensión de la *teatralidad* aparece soslayada en la mayoría de los casos.

Esto nos instala en la necesidad de pensar este concepto, el de *teatralidad*, de carácter amplio y polisémico. Apelando a diversos planteos, podemos aproximarnos a una conceptualización que categorice sus múltiples y potenciales sentidos. Según Pavis, «la teatralidad sería lo que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral», a lo que añade que puede oponerse al texto dramático «leído o concebido sin la representación mental de una puesta en escena» (1983: 468). También aclara que se suele utilizar como sinónimo de *especificidad* del teatro, noción a la que afecta la misma dificultad de su definición (ibíd.: 471). Juan Villegas, por su parte, señala:

Entendemos «teatralidad» como un discurso en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo. La teatralidad social es tanto una práctica como una construcción cultural. Como *práctica social* constituye un modo de comportamiento en el cual los seres sociales, consciente o

11. Es el caso, por ejemplo, de los volúmenes 23 (*El alcalde de Zalamea*), 33 (*M'hijo el doctor*), 39 (*La gringa*), 70 (*La dama boba*) y 90 (*Peribáñez y el Comendador de Ocaña*).

inconscientemente, actúan como si estuviesen en el teatro (modos de vestirse, posición en el espacio escénico, gestualidad, uso de la voz, etc.). Como *construcción cultural* constituye un sistema de códigos de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto-representarse en el escenario social (2005: 18).

La teatralidad, por tanto, sería un fenómeno no exclusivamente teatral sino presente en la praxis social y vinculado con los códigos culturales vigentes. Entonces es necesaria la formulación de un interrogante: ¿cuál es la diferencia entre esa «teatralidad social» y la que encontramos en el teatro? En palabras de Jorge Dubatti,

[...] lo que llamamos teatro sería un caso específico de la teatralidad, la teatralidad poética: construcción de la expectación para compartir entes-acontecimientos poéticos y generar una afectación/estimulación a través de esos objetos. Lo que distingue a la teatralidad específica del teatro de la teatralidad natural y social es el salto ontológico de la *poiesis*, la instauración de un *corpo poético* y la forma en que este genera una expectación (con distancia ontológica) y un convivio específico (2012: 47-48).

Al mismo tiempo, es oportuno aclarar, siguiendo a Juan Villegas, que el *texto dramático* puede ser considerado un tipo de discurso verbal que es pensado como estructura de lenguaje con determinados códigos y que se ha caracterizado por su posibilidad de representación:

El texto dramático es una clase de texto literario que posee ciertas características que provienen de su virtualidad teatral –posibilidad de representarse–. Los mismos elementos singularizadores de lo teatral manifiestan su presencia en el texto dramático no en cuanto a su materialidad sino como integrados en un mundo que se configura en la imaginación del lector –el destinatario– fundado exclusivamente en signos lingüísticos. Por lo tanto, su recepción se produce por la lectura (2005: 21).

Resituándonos en las colecciones analizadas, es innegable que las aproximaciones que se plantean están focalizadas en el texto dramático. Algunos de los estudios preliminares deslizan la mirada hacia la obra en su momento de estreno, haciendo referencia a su recepción.¹² Si bien la explicitación

12. Encontramos este tipo de información en varios de los estudios preliminares. Citamos como ejemplo los volúmenes 33 (*M'hijo el doctor*), 39 (*La gringa*) y 123 (*Gabino el mayoral-Los disfrazados*).

de la especificidad teatral aparece claramente en varias de las introducciones, es la edición de *El puente y Nuestro fin de semana*, de Gorostiza y Cossa (volumen 124), la que de manera más rotunda dimensiona los textos en esa dirección. El estudio introductorio, a cargo de Julia Elena Sagaseta y Amelia Lourdes Figueiredo, apunta en sus primeras líneas:

Acercarse al texto teatral implica adoptar actitudes distintas de las acostumbradas en la lectura literaria. En esta se produce una relación directa entre la obra y el lector. El mensaje del autor será recibido de manera pasiva o enriquecedora, pero siempre sin intermediarios. Pero la obra teatral ha sido concebida por una percepción distinta de la de ese inmediato entre autor y lector. Ha sido pensada para la representación, y ello obliga a ubicarla en la totalidad que es el teatro [...] ¿Se niega, entonces, la posibilidad de un acercamiento directo al texto? En cierto modo sí, si el lector pretende conocer un mal llamado género literario. No, en cambio, si trata de ubicarse en la lectura como público, imaginándola en un escenario, donde el mensaje del autor se mediatiza, enriqueciéndose. Claro que para realizar una correcta lectura del texto dramático se deben tener en cuenta una serie de convenciones a las que recurre el teatro (Gorostiza y Cossa, 1974: 7).

Los abordajes de las obras que propone LyC también suelen apelar a la enumeración y la descripción de los elementos mencionados: argumento, temas, personajes, encuadre genérico, eventualmente fuentes. Pero hay, según creemos, una diferencia significativa en cuanto los libros de Colihue hacen foco, de manera mucho más notoria, en las particularidades del discurso dramático y en lo que, con Juan Villegas, podríamos llamar «virtualidad teatral» (2005: 21). Recortando dos ejemplos, es posible mencionar los casos de *Teatro breve contemporáneo argentino* (volumen 53, con introducción de Elvira Burlando de Meyer y Patricio Esteve) y *El pan de la locura*, de Carlos Gorostiza (volumen 101, a cargo de Edith R. de López del Carril).¹³ El primer volumen, conformado como antología, explica la especificidad teatral y apela a sus orígenes –el teatro como sacrificio y como ritual– para ocuparse también de la estructura dramática. El segundo encara las características del teatro en la relación texto dramático/texto espectacular: «el teatro (*sic*) dramático tiene un matiz “potencial”

13. En diferentes grados, encontramos esta indagación sobre la relación entre texto dramático y teatro (ya sea en referencia a la puesta en escena o al texto teatral) en los volúmenes 51 (*Doña Rosita la soltera*), 58 (*Don Juan*, de Leopoldo Marechal), 59 (*Las nueve tías de Apolo*, de Juan Carlos Ferrari), 65 (la antología *Teatro breve contemporáneo argentino II*), 106 (*El puente*, de Carlos Gorostiza), 145 (la antología *Teatro breve contemporáneo argentino III*), 159 (la antología *Teatro por la identidad*).

escenificable cuyas condiciones son producidas por el texto espectacular» (Gorostiza, 2011: 25).

Como cierre de este apartado podemos enumerar algunas particularidades que han surgido a partir del análisis de ambas colecciones. Estimamos que la franja temporal que separa al GOLU de LyC ha propiciado algunos cambios en la manera de plantearse las líneas directrices de una colección escolar. El aparato crítico erudito que en GOLU tiene una presencia notable se flexibiliza en LyC, las introducciones de Colihue ganan en brevedad y en un estilo a menudo más informal y/o coloquial, ya visible desde sus títulos o subtítulos. El abordaje del género dramático gana especificidad, entendiendo que el teatro no es su sinónimo, sino su potencial correlato.

LAS PROPUESTAS DE ACTIVIDADES

Un elemento de interés, tanto por su presencia como por su omisión, está constituido por las propuestas de actividades o de trabajo áulico. La colección de Kapelusz cierra en general sus ediciones con «juicios» sobre las obras, exponiendo opiniones y fragmentos que dan cuenta de las interpretaciones y valoraciones de lectores preclaros. Aquí podemos apreciar una vinculación directa con los nombres y propósitos de cada colección. GOLU se piensa como selección paradigmática, ya desde su propia denominación, ofreciendo textos y lecturas canonizados. El repertorio de lectores célebres oficia entonces como otra instancia de legitimación que contribuye a enmarcar la selección de obras en el ámbito de lo consagrado. Del mismo modo, la impronta erudita de esta colección se traduce en nutridas bibliografías (tanto de los autores como sobre ellos y su producción) que en ocasiones también incluyen mención de traducciones a otras lenguas de la obra estudiada. Algunas ediciones de GOLU más cercanas en el tiempo ofrecen una «Guía de trabajos prácticos» en la que se sugieren algunas actividades sobre los textos. Las tareas contemplan actividades de lectura y comparación de obras, de escritura, de análisis de textos dramáticos y, eventualmente, representaciones y puestas en escena.

La colección de Colihue, por el contrario, ofrece sistemáticamente la sección «Propuestas de trabajo». Allí se brindan actividades también de diverso tipo: siempre está contemplada la representación o la puesta en escena, pero no constituye una propuesta central sino que es una más de las tareas planteadas en el marco de un repertorio de actividades. Es preciso señalar, no obstante, que las posibilidades se han diversificado: desde teatro leído, escritura o reescritura de textos dramáticos, hasta puestas en escena, radioteatros o vinculación entre lenguajes artísticos diversos aparecen

como potenciales abordajes.¹⁴ Estimamos que el criterio instalado por LyC ha contribuido, por un lado, a redimensionar el género dramático en su carácter particular y, por otro, ha ayudado a la apertura de un espacio de lectura e interpretación de los textos en los que juegan otras variables, un espacio más vinculado a las posibilidades lúdicas y creativas de la palabra y la literatura (también de la literatura dramática) que viene ya presupuesto en su nombre: leer y crear.

Dedicaremos un breve apartado final a la consideración del sistema de notas que presentan los distintos volúmenes como parte del aparato crítico que se propone como guía de lectura e interpretación. En ambas colecciones, las notas referidas al vocabulario ocupan un lugar de privilegio: el anotador lleva a cabo un trabajo de «mediación» pensado especialmente como puente entre el texto y el lector adolescente, a fin de clarificar sentidos. Esto es especialmente notorio en las obras que presentan términos y expresiones dialectales que se suponen de difícil comprensión para el receptor. Podemos citar como ejemplo en tales casos las ediciones de las obras de Sánchez (tanto en GOLU como en LyC) o las que se inscriben en determinadas poéticas, como el grotesco o el sainete. La explicación de términos y giros es también frecuente en los textos del Siglo de Oro, en las que la lejanía temporal del lector con respecto a la obra y las características de la lengua utilizada ofrecen potenciales escollos a los lectores de la actualidad.

Las referencias culturales suelen ser de igual forma objeto de interés de los anotadores, lo cual también se hace visible en las entregas de ambas colecciones. La lectura de los textos y el consiguiente trabajo sobre ellos requieren, sin duda, ir más allá del comentario o la explicación que se daría a un lector común, demanda lo que podríamos llamar un «tratamiento didáctico» en el que ciertas claves o referencias enciclopédicas deben estar notoriamente explícitas.

Pero podríamos, además, dar cuenta de un particular uso del sistema de notas, manifiestamente visible en algunos de los volúmenes de GOLU. Consideramos, en primera instancia, las notas vinculadas a cuestiones de crítica textual. Así, por ejemplo, en *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina (volumen 91), se señalan de manera cuidadosa aquellos pasajes de dudosa atribución al autor o reconstruidos por la crítica. Estos datos eruditos son sin duda de interés para el especialista, pero no

14. El volumen 155 de la colección presenta la obra *El abuelo*, de Benito Pérez Galdós, incluyendo un análisis de su adaptación cinematográfica y retomando esta transposición en las propuestas de trabajo.

constituyen información de interés para el lector adolescente a quien se dirige la colección.¹⁵

Una segunda peculiaridad de interés está dada por las notas de carácter interpretativo. En la edición de *El sí de las niñas*, de Moratín (volumen 45), las notas proporcionan verdaderas claves de lectura, haciendo evidente una determinada línea de interpretación de la obra. Citemos un ejemplo: «*Si usted está bien seguro... es libre*. Las reflexiones que Simón hace a su amo contienen todo el buen sentido de que en ese momento carece el viejo galán» (Fernández de Moratín, 1968: 42). Esta aclaración funciona como explicitación de un sentido posible en relación con las motivaciones y conductas de los personajes. El presupuesto de que el lector no podrá llegar por sí mismo a ese significado parece guiar la inclusión de este tipo de notas que, oficiando de «guía interpretativa», conducen la construcción de sentido. Si bien estos ejemplos no son sino casos particulares, dan cuenta, según creemos, de las diversas maneras de construir la imagen de un lector específico que se hacen evidentes en el tratamiento de las obras.

CONCLUSIONES

El análisis de las colecciones seleccionadas nos ha permitido plantear, en primera instancia, el carácter del género dramático como literatura marginalizada en el marco del canon escolar. Esta situación se vincula, en principio, con aspectos cualitativos (el menor porcentaje de obras dramáticas incluidas en las colecciones escolares en las que la narrativa sigue siendo el género predominante). Más allá de esto, ese carácter marginalizado se relaciona con la escasez de abordajes que se plantean indagar acerca de su virtualidad teatral y que dan cuenta de su particular estatuto.

En segunda instancia, el itinerario recorrido nos ha permitido apreciar las diferencias que se establecen entre GOLU y LyC. La franja temporal, que separa a una de otra en cuanto a su momento de aparición, hace evidentes los cambios en la didáctica disciplinar, la concepción de lectura que sostiene la escuela y, lo que es más importante para nosotros, un concepción del género dramático más inscripto en el ámbito de la *teatralidad*.

15. Entendemos que si bien ambas colecciones dibujan un doble destinatario (estudiante-docente), en determinadas secciones de los paratextos se dedican, de manera particular, a uno o a otro. Así, por ejemplo, las actividades que tienen a ambos como destinatarios requieren necesariamente intervención docente para su realización. Los estudios introductorios de carácter más erudito y académico apelan al docente como lector especializado.

No obstante, debemos hacer referencia a que estos cambios no han tenido, sin embargo, un impacto significativo en lo referido a la selección del corpus. Teniendo en cuenta el recorte genérico que analizamos, es preciso aclarar que las elecciones canónicas ofrecen similitudes y que el canon de autores hispánicos continúa predominando en las propuestas editoriales que hemos tenido en cuenta en esta ocasión.

Delimitando de este modo zonas de permanencia y de renovación vemos, por una parte, de qué manera un abordaje diacrónico puede dar cuenta de cómo el canon escolar se va modificando. Por otra, qué núcleos de resistencia ofrece al cambio, sobre todo en relación con el género dramático/teatro, considerando además que su dinámica es siempre más morosa que la del canon literario. Retomamos así, para finalizar, una expresión paradójica que ya utilizáramos con anterioridad: la *marginalización de lo consagrado* como nota característica del teatro en el canon escolar. Esta paradoja entraña, sin embargo, la posibilidad de superación crítica al pensar, en el marco de la didáctica de la literatura, un abordaje del género dramático que tenga en cuenta la *teatralidad* como dimensión de privilegio.

BIBLIOGRAFÍA

Volúmenes de la colección GOLU mencionados o citados¹⁶

Arlt, Roberto

1974 *Saverio el cruel-La isla desierta*, estudio preliminar y notas de Mirta Arlt, Buenos Aires, Kapelusz.

Benavente, Jacinto

1967 *Los intereses creados*, estudio preliminar y notas de Beatriz Mavrakis de Fiore, Buenos Aires, Kapelusz.

Calderón de la Barca, Pedro

1965 *La vida es sueño*, estudio preliminar y notas de María Elba Foix, Buenos Aires, Kapelusz.

1966 *El alcalde de Zalamea*, estudio preliminar y notas de Celina Sabor de Cortazar, Buenos Aires, Kapelusz.

16. Citamos teniendo en cuenta el año de la edición consultada.

Cervantes Saavedra, Miguel de

1993 *Entremeses*, estudio preliminar y notas de Viena Francone, Buenos Aires, Kapelusz.

Defilippis Novoa, Francisco

1985 *He visto a Dios-iDespertáte, Cipriano!*, estudio preliminar y notas de Carlos A. Polemann Solá, Buenos Aires, Kapelusz.

Discépolo, Armando

1976 *Mateo-Stéfano*, estudio preliminar y notas de Beatriz de Nóbile, Buenos Aires, Kapelusz.

Fernández de Moratín, Leandro

1968 *El sí de las niñas*, estudio preliminar y notas de Beatriz Navarro de Fiore, Buenos Aires, Kapelusz.

García Lorca, Federico

1986 *Yerma-La casa de Bernarda Alba*, estudio preliminar y notas de Irma Emiliozzi, Buenos Aires, Kapelusz.

1987 *La zapatera prodigiosa-Doña rosita la soltera*, resumen cronológico, estudio preliminar, notas y bibliografía de Irma Emiliozzi, Buenos Aires, Kapelusz.

García Velloso, Enrique y Pacheco, Carlos Mauricio

1975 *Gabino el mayoral-Los disfrazados*, estudio preliminar y notas de Julia Elena Sagaseta, Buenos Aires, Kapelusz.

García Velloso, Enrique *et al.*

1979 *Los conquistadores del desierto-Fruta picada*, estudio preliminar de Juan José de Urquiza, Buenos Aires, Kapelusz.

Gorostiza, Carlos y Cossa, Roberto M.

1974 *El puente-Nuestro fin de semana*, estudio preliminar y notas de Julia Elena Sagaseta y Amelia Lourdes Figueiredo, Buenos Aires, Kapelusz.

Laferrère, Gregorio de

1974 *iJettatore!*, estudio preliminar y notas de María Angélica Scotti, Buenos Aires, Kapelusz.

Lope de Vega Carpio, Félix

1966 *Fuenteovejuna*, estudio preliminar y notas de Raquel Minian de Alfie, Buenos Aires, Kapelusz.

1971 *La dama boba*, estudio preliminar y notas de Raquel Minian de Alfie, Buenos Aires, Kapelusz.

1973 *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, estudio preliminar y notas de Alberto Manguel, Buenos Aires, Kapelusz.

Molina, Tirso de

1973 *El condenado por desconfiado*, estudio preliminar y notas de Roberto Eduardo Corvalán Posse, Buenos Aires, Kapelusz.

Pico, Pedro E.

1968 *La novia de los forasteros*, estudio preliminar y notas de J. Ricardo Nervi, Buenos Aires, Kapelusz.

Ruiz de Alarcón, Juan

1957 *La verdad sospechosa*, estudio preliminar y notas de Dinko Cvitanovic, Buenos Aires, Kapelusz.

Sánchez, Florencio

1967 *La gringa*, estudio preliminar y notas de Mabel V. Manacorda de Rosetti y Rosa Palma de Carpinetti, Buenos Aires, Kapelusz.

1974 *Barranca abajo*, estudio preliminar y notas de Oscar Hermes Villordo, Buenos Aires, Kapelusz.

1993 *M'hijo el dottor*, estudio preliminar y notas de Mabel V. Manacorda de Rosetti y Rosa Palma de Carpinetti, Buenos Aires, Kapelusz.

Zorrilla y Moral, José

1974 *Don Juan Tenorio*, estudio preliminar y notas de Aniano Peña, Buenos Aires, Kapelusz.

Volúmenes de la colección Leer y Crear mencionados o citados

Arlt, Roberto

1993 *La isla desierta-Saverio el cruel*, introducción, notas y propuestas de trabajo de María Teresa Bordón, Buenos Aires, Colihue.

Burlando de Meyer, Elvira y Esteve, Patricio (sel., intr., notas y propuestas de trabajo)

1983 *Teatro breve contemporáneo argentino. Antología*, Buenos Aires, Colihue.

1998 *Teatro breve contemporáneo argentino II. Antología*, Buenos Aires, Colihue.

Calderón de la Barca, Pedro

- 1979 *El alcalde de Zalamea* (1ª ed.), introducción, notas y propuestas de trabajo de Susana D. de Leguizamón, Buenos Aires, Colihue.
- 1998 *La vida es sueño* (1ª ed.), introducción, notas y propuestas de trabajo de Susana D. de Leguizamón, Buenos Aires, Colihue.
- 2006 *El alcalde de Zalamea* (2ª ed.), póslogo, notas y propuestas de trabajo de Florencia Calvo, Buenos Aires, Colihue.
- 2007 *La vida es sueño* (2ª ed.), póslogo, notas y propuestas de trabajo de Florencia Calvo, Buenos Aires, Colihue.

Discépolo, Armando y Cossa, Roberto

- 2014 *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*, selección, introducción, notas y propuestas de trabajo de Irene Pérez, Buenos Aires, Colihue.

Fernández de Moratín, Leandro

- 2013 *El sí de las niñas*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Cristina Sisca de Viale, Buenos Aires, Colihue.

Ferrari, Juan Carlos

- 1994 *Las nueve tías de Apolo*, introducción, notas y propuestas de trabajo de María del Carmen Galán y Graciela Perriconi, Buenos Aires, Colihue.

García Lorca, Federico

- 1981 *La zapatera prodigiosa*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Rosemarie G. de Armando, Buenos Aires, Colihue.
- 1993 *La casa de Bernarda Alba*, introducción, notas y propuestas de trabajo de María Teresa Bordón, Buenos Aires, Colihue.
- 2000 *Yerma*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Ana María Sepag de Gallardo e Isabel Corti Maderna, Buenos Aires, Colihue.
- 2005 *Mariana Pineda*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Hortensia González y María Virginia Darchez de Carrasco, Buenos Aires, Colihue.
- 2010 *Doña Rosita la soltera*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Hebe Almeida de Gargiulo, María Frassinelli de Vera y Elsa J. Esbry de Yanzi, Buenos Aires, Colihue.
- 2012 *Bodas de sangre*, introducción, notas y propuestas de trabajo de María Carlota Silvestri, Buenos Aires, Colihue.

Gorostiza, Carlos

- 2011 *El pan de la locura*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Edith R. de López del Carril, Buenos Aires, Colihue.

2013 *El puente*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Edith R. de López del Carril, Buenos Aires, Colihue.

Laferrère, Gregorio de

1981 *Locos de verano*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Graciela Ciucci y María Felisa Pugliese, Buenos Aires, Colihue.

2007 *¡Jettatore!*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Cristina Sisca de Viale, Buenos Aires, Colihue.

Lope de Vega, Félix

1985 *Fuenteovejuna* (1ª ed.), introducción, notas y propuestas de trabajo de Susana D. de Leguizamón, Buenos Aires, Colihue.

1994 *Peribáñez y el comendador de Ocaña* (1ª ed.), introducción, notas y propuestas de trabajo de María Carlota Silvestri y Eduardo M. Dayan, Buenos Aires, Colihue.

2000 *Fuenteovejuna* (2ª ed.), póslogo, notas y propuestas de trabajo de María Elsa Bettendorff, Buenos Aires, Colihue.

2008 *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (2ª ed.), póslogo, notas y propuestas de trabajo de Florencia Calvo Buenos Aires, Colihue.

Marechal, Leopoldo

1982 *Antígona Vélez*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Hebe Monges, Buenos Aires, Colihue.

1984 *Don Juan*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Alfredo Rubione, Buenos Aires, Colihue.

Maritano, Alma (póslogo y propuestas de trabajo) y Petruzzi, Herminia (sel.)

2009 *Teatro por la identidad*, Buenos Aires, Colihue.

Mazziotti, Nora (sel., intr., notas y propuestas de trabajo)

1979 *Comedias y sainetes argentinos. Antología*, Buenos Aires, Colihue.

Molina, Tirso de

2008 *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Rosemarie G. de Armando, Buenos Aires, Colihue.

Nalé Roxlo, Conrado

1993 *La cola de la sirena-El pacto de Cristina*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Eduardo M. Dayan, Buenos Aires, Colihue.

2012 *Una viuda difícil-Judith y las rosas*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Inés La Rocca, Buenos Aires, Colihue.

Pérez, Irene (sel., póslogo, notas y propuestas de trabajo)

2013 *Teatro breve contemporáneo argentino III. Antología*, Buenos Aires, Colihue.

Pérez Galdós, Benito

2005 *El abuelo: con un análisis de su transposición al cine*, póslogo, notas y propuestas de trabajo de Miryam E. Gover de Nasatsky, Buenos Aires, Colihue.

Ricchetto, María Nélica (sel., intr., notas y propuestas de trabajo)

1993 *Teatro uruguayo contemporáneo: antología*, Buenos Aires, Colihue.

Sánchez, Florencio

2007 *Barranca abajo*, introducción, notas y propuestas de trabajo de María Nélica Ricchetto, Buenos Aires, Colihue.

2007 *La gringa*, póslogo, notas y propuestas de trabajo de Silka Freire, Buenos Aires, Colihue.

2009 *En familia*, introducción, notas y propuestas de trabajo de Rosemarie G. de Armando, Buenos Aires, Colihue.

2015 *M' hijo el doctor*, póslogo, notas y propuestas de trabajo de César Álvarez Pérez, María Esther Mayor y Norma Manzini, Buenos Aires, Colihue.

Shakespeare, William

2001 *Romeo y Julieta*, traducción, introducción, notas y propuestas de trabajo de Mariel Ortolano, Buenos Aires, Colihue.

Bibliografía teórica y crítica

Berlanga, Ángel

2005 «¿Qué literatura impone la escuela?» (entrevista a Gustavo Bombini), en *Página/12*, 6 de marzo. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-48086-2005-03-06.html>> [Consulta: 26 de abril de 2021].

Bloom, Harold

1995 *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.

Bombini, Gustavo

2004 *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*, Buenos Aires, Miño y Dávila.

Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude

1996 *La reproducción. Para una teoría del sistema de enseñanza*, México, Fontamara.

Cella, Susana

1998 *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada.

Cerrillo Torremocha, Pedro C.

2013 «Canon literario, canon escolar y canon oculto», en *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, vol. XVIII, pp. 17-31

Deleuze, Gilles

1990 «¿Qué es un dispositivo?», en *íd.*, *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa, pp. 155-163.

Dubatti, Jorge

2012 *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires, Atuel.

Dussel, Inés

2001 «Repensando la crisis moral de la escuela: hacia una historia del presente de la educación moral», en Antelo, Estanislao (comp.), *La escuela más allá del bien y del mal*, Santa Fe, Ediciones Amsafe, pp. 31-54.

Fish, Stanley

1987 *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press.

Fowler, Alastair

1988 «Género y canon literario», en Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, pp. 95-127.

García Fanlo, Luis

2011 «¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben», en *A Parte Rei*, nº 74, marzo. Disponible en: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/fanlo74.pdf>> [Consulta: 23 de abril de 2021].

Guillén, Claudio

1998 «Europa, ciencia e inconsciencia», en *íd.*, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, pp. 369-426.

Jaume, Andreu

2013 «El sentido del canon», en *Letras Libres*, nº 143, agosto, pp. 70-78.

Kermode, Frank

- 1998 «El control institucional de la interpretación», en Sullà, Enric (comp.), *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, pp. 91-112.

Pavis, Patrice

- 1983 *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.

Piacenza, Paola

- 2001 «Enseñanza de la literatura y procesos de canonización en la escuela media argentina (1966-1976)», en *Lulú Coquette. Revista de didáctica de la lengua y la literatura*, Buenos Aires, año 1, n° 1, septiembre, El Hacedor, pp. 86-98.
- 2012 «Lecturas obligatorias», en Bombini, Gustavo (coord.), *Lengua y literatura. Teorías, formación docente y enseñanza*, Buenos Aires, Biblos, pp. 107-124.

Pozuelo Yvancos, José María

- 1996 «Canon: ¿estética o pedagogía?», en *Insula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n° 600, *Un viaje de ida y vuelta. El canon*, abril. Disponible en: <https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20600.htm> [Consulta: 26 de abril de 2021].

Saraiva, Arnaldo

- 1980 *Literatura marginalizada. Novos ensaios*, Porto, Edições Árvore.
- 1995 «La literatura marginal», en *Anthropos*, n° 166-167, mayo-agosto, pp. 21-24.

Villegas, Juan

- 2005 *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires, Galerna.

Williams, Raymond

- 1997 «Tradiciones, instituciones y formaciones», en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, pp. 137-142.

Del diario mural a la web: la producción literaria en internet de escuelas secundarias de la Provincia de Buenos Aires (2006-2014)

Paula Labeur

A PARTIR DE LAS NOCIONES DE CENTRO Y PERIFERIA delimitadas en el campo literario (Bourdieu, 2003 [1966]) se definen, por oposición y complementariamente, lo canónico y lo no canónico, apelando a nociones vinculadas con cuestiones literarias y extraliterarias que localizan a las producciones literarias en el centro o los márgenes del campo. Estos márgenes refieren, en la propuesta de Arnaldo Saraiva, tanto a los textos excluidos de la literatura canónica como a aquellos textos que se autoexcluyen: «La literatura es marginal si es supuesta o vista, a veces por los propios autores, como marginal (en relación a la literatura corriente, institucionalizada); pero ella es marginalizada si es víctima de rechazos, censuras y preconceptos de orden moral, ideológico, estético o de otro tipo» (Saraiva, 1995: 24). El proyecto de investigación PICTO-UNIFE «Literatura marginal» y «literatura marginalizada». Casos de circulación de textos marginalizados o al margen de la industria del libro» pretende sistematizar la categoría de *literatura marginal*, como concepto que alude a posiciones frente a la literatura institucionalizada, y explorar el concepto de «literatura marginalizada» (Saraiva, 1975 y 1995) a partir de un estudio de los modos de circulación de algunas tipologías textuales al margen de la industria editorial. Se apunta así a establecer parámetros de análisis que permitan evaluar en qué sentido y con qué objetivo los mecanismos de legitimación construyen periferias y las dotan de un valor diferencial en un campo abierto y dinámico, expansivo y permeable.

En este marco, el caso que nos ocupa es el de la producción literaria en internet de escuelas secundarias de la Provincia de Buenos Aires (2006-2014).

PUBLICAR EN LA ESCUELA

La publicación de los textos escolares de los alumnos de la escuela secundaria no es una novedad. Como resultado del trabajo en clase y después de varias etapas de corrección, han adquirido y siguen adquiriendo estado de públicos cuando pasan de la carpeta al lugar un poco honorífico de la cartelera áulica o escolar. Se pegan en afiches que cuelgan de las paredes de los pasillos institucionales donde sorprenden al distraído caminante o se vuelven parte del paisaje. Son compilados en revistas que circulan fotoduplicadas con formatos más o menos similares a un fanzine. Algunos ingresan al formato libro en ediciones pagadas por los mismos autores o sus profesores. Algunos, menos, han llegado al circuito editorial en general como ejemplos de resultados exitosos de propuestas didácticas de aquellos docentes que han publicado sus reflexiones acerca de la práctica de enseñar literatura en la escuela media. Pero en la actualidad, sin renegar de estos otros soportes tradicionales, como resultado de variadas prácticas de escritura de ficción que tienen lugar en la escuela secundaria, por la presencia de netbooks, tabletas y celulares en el aula o por la acción de docentes que suben a internet los textos producidos en sus clases estos textos se hacen presentes en el espacio público de la web.

Modo carpeta

En los sitios web producto del trabajo con la literatura en la escuela media, podemos encontrar numerosos blogs en los que las entradas funcionan sin diferencias ostensibles con esos mismos textos escritos en la carpeta escolar. Suponemos que de allí fueron tomados, ya que en la mayor parte de los casos relevados, los blogs son abiertos por docentes que suben los trabajos escritos de sus alumnos aclarando en la mayor parte de las oportunidades a qué consignas de invención responden y a partir de la lectura de qué textos se producen. En general se enmarcan en géneros o ejercicios de escritura de larga presencia en la escuela que derivan de consignas de escrituras de invención en la tradición iniciada por Grafein (Alvarado, Rodríguez y To-belem, 1981) y Rodari (1997), y de las propuestas de taller de escritura de Alvarado y Bombini (1994), Alvarado y Pampillo (1988) y Pampillo (1982).

Cambiar la focalización de los cuentos maravillosos tradicionales al escribir el diario de la madrastra o de la bruja, dar la voz a un objeto inanimado que extraña una situación cotidiana, los relatos que se imaginan a partir de abrir el baúl de los recuerdos propios al modo en el que lo hacía la vieja Kush en *Los días del venado* de Liliana Bodoc, la reposición del argumento de la «famosa» novela que lee el hombre sentado en el sillón de terciopelo verde en

«Continuidad de los parques» son ejemplos de textos que podrían estar en la carpeta escolar, pero que podemos hoy leer en la web. Podemos llamar a estos textos *modo carpeta*, ya que llegan desde allí o allí podrían volver si alguien quisiera escribirlos otra vez, copiándolos de la web. Su presencia en el nuevo soporte modifica su circulación, debido a que no es solamente el docente o el grupo de alumnos quienes tienen acceso a su lectura, que ahora se hace pública, pero el cambio de soporte no implica un cambio en la lógica de los textos. No se trata siempre de géneros convencionalizados; son en muchos casos fuera de género que responden a consignas de escritura de invención que exploran distintos saberes disciplinares desde la puesta en texto.

Modo carpeta digitalizado

En los blogs relevados también encontramos otro tipo de producción. Se trata de textos digitalizados distintos a los primeros, dado que puestos en la pantalla, sufren alguna metamorfosis:

En la operación de lectura, la dimensión léxico-gramatical de un texto no es separable de su dimensión semiótica. La puesta en página, la tipografía, el mismo soporte de lectura, contribuyen a la construcción de su sentido por parte del lector (Clément, 2007: 15).

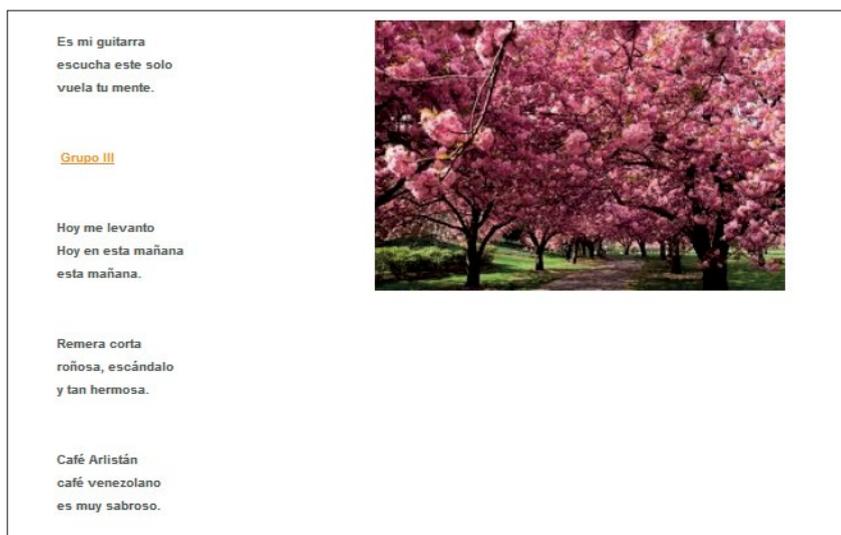
Esta metamorfosis es posible gracias a la existencia de un público más amplio que el del circuito escolar, a quien la publicación/transformación en digital de textos manuscritos lo invita a sumar significaciones (incluso divergentes) respecto de los textos originales.

En la entrada posterior a la que expone una explicación acerca del haiku y su captación de un momento en los elementos de la naturaleza, el blog presenta varios haikus urbanos:

Remera larga / tiene pantalón corto / es un tontito.
Fuma porrito / tiene muchas rastas / es colorado.
Remera corta / roñosa, escándalo / y tan hermosa.
Café Arlistán / café venezolano / es muy sabroso.
Es mi guitarra / escucha este solo / vuela tu mente.

Los textos se ven acompañados, en la zona izquierda de la pantalla, de una avenida de cerezos florecidos en un rosa delicado. La imagen, lejos de ilustrar el «contenido» de los textos, los pone en relación con las explicaciones previas acerca del origen y expectativas del género poético elegido proponiendo un nivel de significación ajeno a los mismos textos (Figura 1).

Figura 1. Relación entre texto e imagen (en un blog)



En los diarios de las madrastras o de las brujas del cuento maravilloso tradicional del modo carpeta, en algunos casos se elige como tipografía unas cursivas elegantes que denotarían que el mismo personaje ha escrito a mano, lo que demuestra la pertenencia de ese diario a remotos tiempos. Es la digitalización del texto la que permite, gráficamente, señalar la pertenencia del texto a un momento de la tecnología de la escritura previa a la impresión, un tiempo de plumas y tinta puesta a secar. El sentido temporal presente en la elegante cursiva tiene que ser leído al mismo tiempo que se lee el texto lingüístico.

Como una modulación particular dentro de estos textos digitalizados, se releva entre los blogs la presencia de algunos que funcionan como si fueran una carpeta. O dicho de otro modo: es la carpeta (del alumno o del profesor) la que se digitaliza y abre al público de la web el trabajo sistemático (del alumno o del profesor) en el día a día o semana a semana en la escuela.

Entre los trabajos en varias asignaturas, el blog de una alumna declara: «El siguiente cuento fue inventado por mí y surgió luego de trabajar en clase con el concepto de fractal (figura que se repite infinitamente)». A diferencia de cualquier otro soporte en el que pudiera haber sido escrito, la declaración de la autora da cuenta de la presencia de un público y un espacio en el que el texto circulará al tiempo que explota las posibilidades hipertextuales que le ofrece el soporte al *linkear* «fractal» a un sitio de contenidos educativos para ese posible público, ajeno al término.

El blog de la profesora, a su vez, da cuenta, por medio de textos informativos y fotos, de algunas experimentaciones con nuevos géneros en el aula: el libro torre, «un objeto increíble que tiene la particularidad de ser relato, imagen y juego al mismo tiempo», que se presenta desde el blog a un público más amplio que el de los alumnos experimentadores (Figura 2). Es la digitalización de la carpeta docente la que permite que se vean los resultados de la experimentación.

Figura 2. La carpeta docente se digitaliza (imágenes de blog)



Modo pantalla

Mejor o peor resueltas en su aspecto técnico, en los sitios relevados aparecen producciones escolares que no pueden pasar al soporte escrito y son difíciles de adscribir a géneros convencionalizados.

En «El moderno Pigmalión» (Figura 3) una muy joven voz femenina en off cuenta al visitante de ese sitio de YouTube acerca de la creación de Gustavo: una mujer perfecta que «parecía de mármol». Suave, fría, de un metal blanco y alguna modificación pendiente de *software*, la creación no adquiere la vida que Gustavo le ruega a Venus «en el lugar más recóndito y alejado del planeta». A causa de la imposibilidad del *software* o la sordera de Venus, la delicada mujer no habla ni escucha y debe permanecer

en una habitación a bajas temperaturas. Sin embargo, noche a noche y durante nueve meses, Gustavo y su invención «casi de mármol» consuman su amor, un amor que solamente puede interrumpir la muerte. No predicha por Pigmalión, esta ocurre en el hospital de Escobar en el que Gustavo es internado a causa de una neumonía. Al tiempo que la voz narrativa focalizada en el inventor avanza en el relato, el lector ve imágenes de mujeres cibernéticas que se alternan con otras, clásicas, de Venus; paisajes; una foto del lucero; el óleo impresionista de un hombre en una cama de hospital. Estas imágenes, cuyas fuentes no se declaran, parecen acompañar el relato sin desviar el sentido. Solo producen una leve inquietud debida a la mezcla de estéticas y la variada representación de la mujer creada que es más o menos cibernética según la foto que acompaña al texto. Pero la imagen final se aparta de esta lógica: cuando vemos la escultura en metal de una mujer llorando sobre una lápida no solo se completa el relato, que ahora entendemos como interrumpido por la muerte del personaje focalizador, sino que se incorpora la perspectiva de la mujer casi perfecta que había estado ausente en el plano lingüístico.

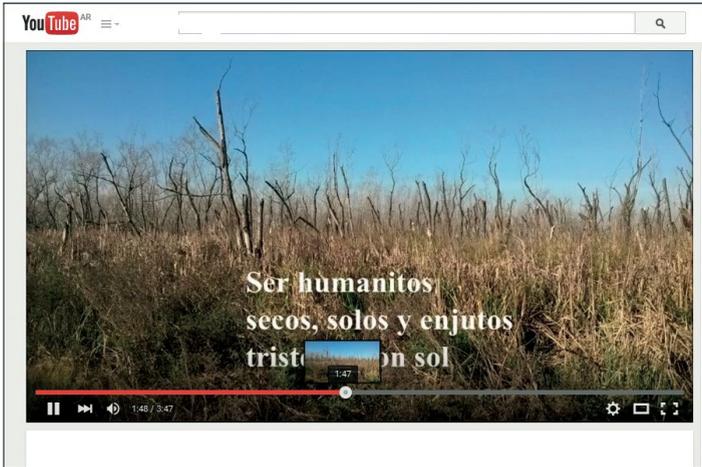
Figura 3. Vínculos entre nuevas narraciones e imágenes (captura de pantalla de YouTube)



Otra producción se llama «Haikus tecnológicos» (Figura 4). Con un tema musical de fondo, pasan ante la mirada del espectador imágenes que son fotos bajadas de internet, fotos propias, retratos fotográficos, dibujos. Sobre las imágenes e interviniéndolas: haikus («verdes escondidos / de las miradas / curiosas de invierno», «Ser humanitos / secos, solos, enjutos /

tristezas con sol»), frases («Tu mirada ilumina las mañanas más oscuras»), algún aforismo («Un árbol nunca será árbol sin sus raíces»), algún microrrelato («Me abrió los ojos y se fue dejándome sola con la persona a la que más temo: yo misma»).

Figura 4. «Haikus tecnológicos» (captura de pantalla de YouTube)



¿Se trata de un poema visual activo, un poema interactivo, una animación sonora dentro del género de la poesía cinética (Bouchardon, 2007: 14)? Adscribir «Haikus tecnológicos» a un género resulta tan problemático como encuadrar en un género reconocible a «El moderno Pígalión». En estas producciones no se trabaja con distintos planos sobreimpresos y articulados en el momento de la edición, sino que las significaciones comunes operan a través de los distintos modos ya que en su lógica de producción contemplan lo multimodal (Kress y Van Leeuwen, 2001). Podemos llamar a estos textos modo pantalla.

En «Te quiero», una joven voz rapea:

No te des por vencido / si a la hora de gritar / al nacer no has callado / no has parado de llorar / sigue en pie como dios que nunca llora / él es fuerte y sigue manteniendo fresca / su mente para no caer jamás / Si te postran diez veces te levantarás y seguirás / sin pensar en lo malo / piensa en el bien y no en el mal que / jamás te va a dejar levantar / Hoy serán recuerdos de versos / distantes y amargos / llenos de dulzura y sin llanto / pero a la hora de confiar en ellos / serás lento y huirás en un mar de lágrimas / Puedo escribir los

versos los más tristes de la noche / pero serán alentadores para tu mente / ya que te harán mucho más consciente / En noches como esta tuve en mis brazos / a la persona que amaba pero / me tenía ilusionada / y gracias a mí ya es una persona olvidada / Mis versos te ayudarán quizás no logre mi objetivo / solo quiero convencerte de no dejarte caer / sigue y sigue hacia adelante / pero nunca estés de mí tan distante / solamente déjame decirte que te quiero / no te distancies de mí, por favor [...] (C.M.).

Al mismo tiempo van pasando imágenes halladas de internet –retratos, paisajes, viñetas de historieta– que colaboran a construir el sentido del texto lingüístico, que es oral y cuyas duraciones de exposición son las que van estableciendo los versos del rap.

Siento orgullo del pasado del mañana y del presente / siento orgullo de esta hinchada, soberana y diferente / Si para conseguir lo conseguido tuviste que soportar lo soportado / ustedes dejen la vida en la cancha nosotros dejamos la vida la dejamos alentando / No se den por vencidos y procedan / como Dios que nunca llora / o como Milito que nunca implora / Siento orgullo verdadero, neutral y muy profundo / porque Racing siempre será el primer campeón del mundo / Porque después de todo he comprendido que / se goza bien de lo gozado porque siempre después de todo te das cuenta de que has ganado (T.S.).

La voz del poeta, que se reconoce como parte de la hinchada, pero recita en una modalidad escolar, acompaña a las imágenes de la cancha llovida de papelitos, de jugadores en pleno juego o festejando, de la hinchada alentando, de formaciones de los equipos en diversas épocas. Dos imágenes (Figura 5) rompen la isotopía del conjunto y crean un efecto de sorpresa y extrañamiento: la del DT (2009) en una foto bajada de un programa televisivo con un pie que declara: *Racing volvió a perder. Caruso no se da por vencido* («no se den por vencidos y procedan»); la de Milito festejando un gol corriendo con los brazos abiertos hacia la cámara («o como Milito que nunca implora»).

Una tercera imagen (Figura 6), de Maradona llorando con la medalla de subcampeón en la final de Italia 90 («como Dios que nunca llora»), no solo resulta un quiebre por ser el único personaje extra-Racing de todo el poema audiovisual, sino porque, al tiempo que la acción se opone al texto lingüístico, la elección del retratado renueva el sentido del verso de Almafuerte que entra sin modificaciones desde el poema fuente.

Estos dos textos se presentan como poesía audiovisual y resultan de la selección de versos de poemas de autores reconocidos reapropiados según un tema elegido por los autores: una «licuadora poética» –al decir de la

Figura 5. Capturas de pantalla de la televisión

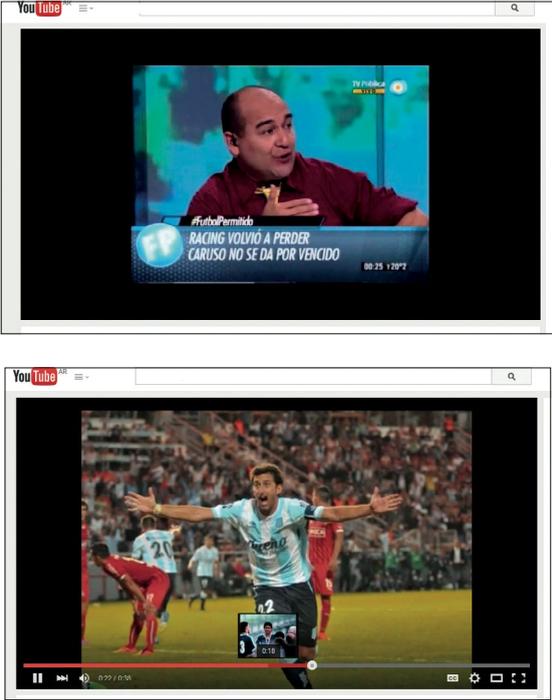


Figura 6. Captura de pantalla de la televisión con Diego A. Maradona



profesora que organiza la actividad de producción y el canal de YouTube donde pueden encontrarse las poesías audiovisuales— que mezcla versos propios y ajenos en una propuesta multimodal. La experimentación recurre a la intertextualidad, pero pone a la palabra (oralizada desde textos antes escritos) en relación con otros lenguajes que también resultan intertextos resemanizados por el nuevo lugar en el que aparecen. De allí resulta un complejo proceso de resignificación de los textos y de los modos de leer en el ámbito digital (Kozak, 2008: 342).

Fotos propias, imágenes bajadas de internet, videos caseros con adolescentes actuando las escenas a veces con breves diálogos se suceden mientras la voz de un narrador en off cuenta una historia de terror. Las producciones toman el modelo de los *creepypasta* que circulan en internet y dialogan intertextualmente con relatos de Poe, Quiroga, Lovecraft y con populares películas del género. La voz —que oraliza un texto escrito— sobrepuesta a las imágenes remite al formato más tradicional del documental y, al tiempo que se presenta como una historia efectivamente acaecida a quien la cuenta, se introduce en los tópicos del relato fantástico literario y audiovisual, que en algunos casos reinterpreta al introducir como fuente del misterio lo tecnológico. Llamadas desde un celular desconocido que causan la muerte inmediata a quien atiende, fotos digitales con vida propia, cuentas de Facebook que siguen activas después de la muerte de quien las abrió operan como aquello que no puede ser explicado y es causa primera del terror cuando se devela.

LITERATURA DIGITAL EN LA ESCUELA SECUNDARIA

Estos textos digitales, textos de modo pantalla —que ocurren como parte del trabajo de la materia Literatura de la escuela media— de la mano de la web en cuanto soporte y nuevos formatos, y desde el margen que significa ser una producción escolar, discuten los géneros literarios y la tradición escolar en términos de aquello que puede ser pensado como un objeto de enseñanza que se entiende como lo literario. Las características formales, el soporte, los géneros, los modos de circulación quedan bajo la lupa: los textos digitales interrogan a la institución literaria cuando asoman en el espacio público que abre internet. E interrogan al mismo tiempo —porque son parte de un trabajo escolar— qué es aquello que debe ser enseñado cuando la escuela media dice que enseña literatura.

Independientemente del nivel para el que son propuestos, los objetivos de la escuela secundaria apuntan a leer toda clase de textos literarios, enriquecer las situaciones sociales de lectura, establecer relaciones entre los diferentes lenguajes artísticos. Se espera que de la apropiación de estas

prácticas se incorporen no solo los modos más estables de los géneros convencionalizados, sino también las formas menos convencionales de los distintos géneros.

En la distancia temporal que media entre los lineamientos curriculares para la Escuela Secundaria Básica (DGCyE, 2006) y los propuestos para la Escuela Secundaria Superior (DGCyE, 2011), se pueden observar cambios importantes respecto de la presencia de los nuevos soportes y los formatos que esos soportes habilitan. Mientras los documentos para la ESB prácticamente no mencionan la existencia de internet en relación con la literatura a ser leída, en los documentos de la ESS, internet aparece como «la biblioteca más amplia de la que se puede disponer en la actualidad». Los lineamientos sugieren su uso como fuente de consulta y se detienen en la recomendación de «páginas especializadas en literatura, revistas literarias virtuales reconocidas (con catálogos, reseñas, entrevistas a escritores, etc.) foros literarios, páginas para publicar los textos literarios producidos por los jóvenes, etc.».¹ Esta invitación a la producción escolar se ve reforzada en distintos apartados: las páginas web son presentadas como situaciones de socialización junto a carteleras, antologías, revistas y los lineamientos promueven la búsqueda de modos personales de comunicar lo aprendido utilizando recursos tecnológicos que se ejemplifican con «una adaptación de un texto al lenguaje audiovisual (un corto, por ejemplo), un documental acerca de un autor, un radioteatro».²

1. Tanto en los lineamientos curriculares para la ESB como en los propuestos para la ESS aparece una sección dedicada a los recursos digitales, páginas sugeridas como lugares de consulta y que podrían constituir una especie de repositorio virtual para el docente. Acotados en los documentos de 2006, muestran un notable incremento en 2011. La mayoría de las páginas propuestas en 2006 ya no existen y si el perseverante cibernauta insiste se encontrará con que las direcciones impresas lo envían a sitios que no corresponden con lo que espera encontrar. Al contrario, las páginas seleccionadas en 2011 –aunque algunas ya no pueden visitarse– son bibliotecas virtuales, repositorios de obras literarias o de grupos de experimentación sobre todo de poesía visual. Lamentablemente el único sitio elegido dedicado a la literatura en internet («especialmente a la literatura hipertextual. Ofrece información y enlaces sobre los clásicos literarios en la red, las bibliotecas virtuales, la literatura colaborativa, la literatura interactiva...») cerró en 2009.

2. El área de Prácticas del Lenguaje y de Literatura incluye desde su formulación la lectura y producción de textos ficcionales y no ficcionales, de textos literarios y de otros géneros discursivos que incluyen el teatro y lo audiovisual. Representar obras del género dramático o adaptar cuentos o novelas, como obras de teatro, son prácticas tradicionales de la escuela que se complejizaron con la incorporación de los nuevos recursos tecnológicos. No es entonces raro encontrar en internet obras de teatro filmadas, cortos filmados a partir de la transformación de un cuento o novela en guion, cortos de animación que surgen a partir de una leyenda urbana como resultados del trabajo en las materias escolares. Todas estas producciones permiten

La invitación resulta bastante acotada cuando se recorre la web. La misma práctica escolar avanza más allá de los lineamientos y experimenta con formatos diversos que todavía no se contemplan ni institucionalizan. En las producciones del modo pantalla, la palabra entra en relación con otros lenguajes; se resemantiza en textos en los que aparece junto a la voz y la imagen; y obliga a una lectura multimodal que no deslinda en planos distintos, sino que se produce como una unidad de sentido.

Así, lectura y escritura muestran, en la escuela y de la mano de estas experimentaciones, transformaciones relativas al ámbito digital que constituyen tanto una pregunta sobre la lectura y la escritura en nuevos soportes como también por lo que hoy podemos leer (o no) como literatura.

Desde allí, ponen en foco conceptos para revisar: quién es el autor, qué es un autor, a partir de qué produce, qué es producir un texto literario, qué lugar juega la edición, cómo circulan los textos, cómo se reconfiguran los géneros, qué es el público, cómo operan los circuitos de canonización literaria. Si la literatura se postula como una mirada extrañada sobre el lenguaje, estas experimentaciones ahondan ese extrañamiento al poner el lenguaje escrito a jugar con otros lenguajes y con el mismo soporte tecnológico que aparecía naturalizado en la escritura, la impresión, la edición en papel. Escribir es entrar en la materialidad de la palabra y –al mismo tiempo– entrar en otras materialidades: sonido, imagen. Escribir es explorar la herramienta tecnológica, saber acerca de programas, incluso programar. Y experimentar con la edición de un texto multimodal para ponerlo a circular en un ámbito público.

Estas experimentaciones, a su vez, dan otro paso sobre el que habría que detenerse. Las producciones van más allá de «comunicar lo aprendido», ya que se aventuran allí donde todavía los lineamientos curriculares

y ponen a jugar una serie de saberes diversos que se incluyen entre los contenidos del área y los exceden.

Si atendemos a las prácticas de referencia (Bronckart y Schneuwly, 2000), los estudios teatrales y cinematográficos desarrollan campos de saberes específicos que se cruzan y confluyen en la producciones escolares que, propuestas y realizadas en las horas de Prácticas del Lenguaje y de Literatura, asumen esos saberes e intentan incorporarlos en textos audiovisuales que trabajan en las aulas y suben a internet. Como ya se dijo, los lineamientos curriculares promueven la búsqueda de modos personales de comunicar lo aprendido utilizando recursos tecnológicos que se ejemplifican con «una adaptación de un texto al lenguaje audiovisual (un corto, por ejemplo), un documental acerca de un autor, un radioteatro». Desde su misma formulación, la invitación a producir en estos formatos (audiovisual, radiofónico) supone el uso de uno o varios recursos tecnológicos para transformar el texto literario en otros textos (audiovisuales, radiofónicos). Razón por la cual no incluimos en esta investigación aquellas producciones –que es posible hallar en internet como resultado del trabajo en las clases de Prácticas del Lenguaje y de Literatura– que no se presentan como literatura digital o digitalizada.

no plantean qué enseñar. Al tiempo que producen, estas prácticas están inventando qué es lo que puede aprenderse en la escuela cuando se trata de literatura. Ya no solo se trataría de poner en otros formatos lo que ha sido aprendido, sino de ir probando, por medio de la experimentación en el soporte y en el formato, nuevos géneros que necesariamente formulan nuevas preguntas a la institución literaria y a la institución escolar.

Internet no está solamente transformándose en la biblioteca más grande del mundo, como la piensan los lineamientos curriculares, sino que está pasando de una lógica de acumulación a una lógica de flujo, de un dispositivo de difusión a uno de intercambio (Bouchardon, 2007: 115). Estas nuevas lógicas no se inscriben en los modos de orden y catalogación que conocemos y manejamos, pero mientras inventamos nuevos modos de buscar, quizás en la lógica disparatada y sus virtudes (Serres, 2013: 56), todos los sitios web que visitamos suponen, precisamente, que serán visitados. Hipotetizan la existencia de un público virtual en sus dos sentidos: en el sentido en que lo piensa cualquier productor/editor de textos literarios, y en el que determina el mismo soporte.

Esta hipótesis reconfigura las condiciones de producción escolar. Ya no estaríamos pensando en textos en un circuito reducido alumno/docente o alumno/docente/comunidad escolar, sino en textos que incorporan, como parte de la tarea, la publicación. Esta incorporación, por un lado, iguala la tarea escolar a la del escritor en el universo electrónico:

es un autor que se autopublica con lo que tiene que desarrollar las redes para volver asequible su obra al lector: es un autor que se autopublica y crea las condiciones de su reconocimiento en el universo electrónico: transformarse en autor no concierne solo a las fases de concepción de la obra sino también a las de la legitimación del trabajo terminado (Bouchardon, 2007: 114).

Por otro lado, reconfigura la idea sobre la institución literaria: si una marca diferencial de lo que leemos socialmente como literario está dada por su ingreso a un circuito en el que puede ser leído, en la escuela se estarían escribiendo textos literarios a secas y no ejercicios de escritura ficcional.

Esto cuenta tanto para los textos digitales del modo pantalla como para los digitalizados del modo carpeta: todos suponen un circuito posible de lectura que expande los lectores posibles a los desconocidos de un público general. Son los docentes (autores de los blogs o los canales de YouTube) quienes median entre sus alumnos escritores y ese público asumiendo el lugar del editor y reconfigurando, en esa tarea, el rol.

Quedaría en el tapete la discusión por la legitimidad de estos textos, una discusión que podría ser puesta en foco como unos de los contenidos escolares posibles. Cómo funciona la institución literaria, qué es lo que

socialmente leemos como literatura, qué condiciones tienen que cumplir esos textos, cómo se reconfigura la pregunta acerca de lo literario en un escenario en el que los textos pueden circular exclusivamente en un soporte digital. Al mismo tiempo que se formularían estas preguntas en la institución escolar, estos alumnos lectores y escritores estarían formándose, como una situación novedosa, en las mismas situaciones que constituyen los contextos de la cultura escrita (Hernández, 2000: 198) y no como espectadores de esos contextos. Esta novedad podría ser asumida también como otro de los saberes escolares por discutir y problematizar.

MODOS DE ENSEÑAR

La producción escolar de textos literarios en internet dialoga tanto con los lineamientos curriculares propuestos por la jurisdicción como con la institución literaria. Al mismo tiempo que en muchos casos replica los géneros tradicionales cambiando solamente su soporte, en otros modifica las convenciones de estos géneros cuando se los apropia desde las posibilidades que abren las nuevas tecnologías (entendiendo por esto no solo la misma internet, sino el acceso a las tecnologías de la comunicación y lo audiovisual) y propone textos multimodales como producto de las consignas de invención.

Desde el espacio marginal que es la escuela respecto de la institución literaria, estas producciones parecen tensionar no solo el concepto mismo de lo literario sino los lineamientos curriculares que le dan origen y un primer sustento teórico. Cuando estas producciones avanzan más allá de lo que los lineamientos parecen poder abarcar, ponen en cuestión la misma idea de enseñabilidad. Estas producciones, entonces, interpelan a la escuela acerca de qué saberes disciplinares son los que deberían ser puestos en juego desde la enseñanza para ponerlos a disposición y acompañar una práctica de producción escrita/audiovisual que pueda ser enriquecida por la reflexión teórica que va construyéndose a la par de los textos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarado, Maite y Bombini, Gustavo
1994 *El nuevo escriturón. Curiosas y extravagantes actividades para escribir*, Buenos Aires, El hacedor.
- Alvarado, Maite y Pampillo, Gloria
1988 *Talleres de escritura. Con las manos en la masa*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho.

Alvarado, Maite; Rodríguez, María del Carmen y Tobelem, Mario

1981 *Teoría y práctica de un taller de escritura*, Madrid, Altalena.

Bouchardon, Serge (dir.)

2007 *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, París, Bibliothèque publique d'information-Centre Pompidou.

Bourdieu, Pierre

2003 «Campo intelectual y proyecto creador» [1966], en *id.*, *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Quadrata, pp. 13-52.

Bronckart, Jean-Paul y Schneuwly, Bernard

2000 «La didáctica del francés como lengua materna: la emergencia de una utopía indispensable», en Bombini, Gustavo (comp.), *Ficha de cátedra, Didáctica especial en Letras*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

Clément, Jean

2007 «Préface. Une littérature problématique», en Bouchardon, Serge (dir.), *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet*, París, Bibliothèque publique d'information-Centre Pompidou.

DGCyE (Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires)

2006 *Diseño curricular para la Educación Secundaria Básica*, «Prácticas del Lenguaje», La Plata.

2011 *Diseño curricular para la Educación Secundaria Superior*, «Literatura», La Plata.

Hernández, Gerardo

2000 «Identidades juveniles y cultura escrita», en Kalman, Judit y Street, Brian (comp.), *Lectura, escritura y matemáticas como prácticas sociales. Diálogos desde los estudios latinoamericanos sobre cultura escrita*, México, Siglo Veintiuno-Crefal, pp. 89-123.

Kozak, Claudia

2008 «Poéticas mediológicas en la literatura argentina del siglo XX. Posiciones/Variaciones/Tensiones», en Nitsch, Wolfram; Chihaia, Matei y Torres, Alejandra (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la ficción hispanoamericana moderna*, Colonia, Universität zu Köln (Elektronische Hochschulschriften), pp. 339-356.

Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo

2001 *El discurso multimodal. Los modos y medios de la comunicación contemporánea*, Nueva York, Oxford University Press.

Pampillo, Gloria

1982 *El taller de escritura*, Buenos Aires, Plus Ultra.

Rodari, Gianni

1997 *Gramática de la fantasía*, Buenos Aires, Colihue.

Saraiva, Arnaldo

1975 *Literatura marginal izada*, Porto, Árvore.

1995 «La literatura marginal», en *Anthropos*, n° 166-167, mayo-agosto, Barcelona.

Serres, Michel

2013 *Pulgarcita*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Vera Barros, Tomás (comp.)

2014 *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*, Buenos Aires, Interzona.

Sitios web

escritoreslibresliterarios.blogspot.com

flornewlands.blogspot.com.ar

habiaunaqueotravez.blogspot.com.ar

profelenli2012.blogspot.com.ar

youtube.com/watch?v=gYA3lE3hTRg

youtube.com/watch?v=4h7kZBcTcBM

youtube.com/watch?v=-LzXb9LsXsI

youtube.com/watch?v=x_Y-muA7A5Y

youtube.com/watch?v=pLfe-bro2_s

youtube.com/watch?v=pnf_zljK2ZA

youtube.com/watch?v=wfwxr73WcNA

youtube.com/watch?v=OK9Sin3J9Ys

Nuevos modos de leer y escribir en la escuela

Mónica Bibbó

LA ESCUELA COMO PARTE DE LA SOCIEDAD no es ajena a los cambios vertiginosos que en ella se producen. Entre ellos no podemos ignorar la presencia cada vez mayor de las nuevas tecnologías y el impacto que generan en gran parte de nuestras vidas alterando algunas instancias culturales como la noción de libro y el desplazamiento de las figuras de lector y autor así como la modificación de los modos de publicación y difusión (Borrás Castanyer, 2005).

Tampoco podemos ignorar que antes de que los esfuerzos en materia educativa se centraran en dotar a las instituciones de infraestructura TIC, las nuevas tecnologías eran parte de la vida de los estudiantes adolescentes. Si bien «los blogs y las redes sociales ofrecen a los adolescentes posibilidades únicas para probar su personalidad frente a otros (conocidos o no) y ensayar respuestas que los ayuden a ser aceptados socialmente, y de esta manera a fortalecer su autoestima» (Donoso y Ribbens, 2010), también es cierto que son parte de una actividad experimental o pasatiempo de los adolescentes y jóvenes de hoy.

Debido a que el uso de las redes sociales es tan frecuente entre los estudiantes, la inclusión de las nuevas tecnologías en los lineamientos curriculares posibilita crear una nueva situación de enseñanza y aprendizaje, ya que se promueven prácticas de enseñanza centradas en el alumno y el trabajo en colaboración, que facilitan la investigación y exploración y permiten desarrollar otras habilidades además de la alfabetización informática. Así, los cambios culturales que internet ha promovido nos obligan a replantearnos nuestra labor docente. El alumno está atravesado por información y no llega a clases a escuchar de boca del

profesor verdades establecidas sino que puede construir colectivamente su aprendizaje.

Buscar información, navegar, redactar informes, alfabetizarse digitalmente puede complementarse y enriquecerse con la web social, porque facilitan instancias de producción de contenidos desde una variedad de lenguajes. Que «la web ya no es solo un medio para consumir información, sino que también es un medio para producir información» (Velázquez, 2012) es un hecho que puede observarse en la escuela: la red no es solo el lugar adonde los estudiantes buscan información, sino que con ella se incrementan su nivel de implicación, produciendo sus propios contenidos y publicándolos.

Entre los recursos de la web social se encuentran los weblogs, blogs o bitácoras que promueven la interacción social y brindan al estudiantes un medio personal para experimentar su propio aprendizaje y ser un canal de comunicación entre sus pares y profesores (ibíd.). Dichos recursos permiten elaborar el pensamiento de forma secuencial y promueven la reflexión sobre el lenguaje, ya que propician un retorno a lo escrito y a hacer modificaciones con facilidad. Asimismo facilitan el trabajo colaborativo como una forma de aprendizaje.

De este modo, el profesor deja de ser el único destinatario de los escritos y todos los alumnos son lectores y escritores. A diferencia del escrito en papel, que corregirá el profesor o se leerá en voz alta en clase para todos pero solo algunos serán los que realmente lo escuchen, con la creación del blog, los jóvenes desarrollan el sentido real de audiencia, de tener lectores. Que haya realmente quienes los lean y que ellos mismos sean parte de la audiencia de muchos otros los motiva más a pensar en lo que escriben, descubren así qué es ser leído, y aprenden a «discutir» o confrontar con sus pares, ya que el blog con la función comentario da paso a un foro de debate o cambio de opiniones.

Mi blog me ayudó a pensar mejor algunos temas que me importan. Porque cuando escribo voy leyendo la opinión de otros sobre ese tema y me hacen volver a pensar en lo que puse yo (Mayra, 16 años).

Incorporar lo que los chicos leen, ven, escuchan fuera de la escuela enriquece lo que hacen dentro de ella. Integrar en las prácticas de enseñanza las prácticas sociales de los adolescentes no solo los motiva más en la tarea escolar porque se acorta la brecha que ellos sienten entre «su» mundo y el del aula, sino que favorece la apropiación de saberes disciplinares.

Utilizar la web para experimentar, probar, escribir y reescribir puede poner en juego saberes disciplinares de la mano de los consumos culturales de los estudiantes.

OTROS RECORRIDOS DIGITALES: LOS *BOOKTUBERS*

El relevamiento mencionado da cuenta de cómo las nuevas tecnologías llegan a la escuela y cómo son empleadas por los docentes y los alumnos. Sin embargo, existen además otros usos de la web fuera del circuito escolar –al menos en el corpus que estudiamos– y que bien podría incorporarse a este circuito, y de manera experimental incidir en la apropiación de saberes disciplinares de lengua y literatura.

Desde hace unos años circula en la web un fenómeno llamado *booktubers*.¹ Adolescentes y jóvenes graban personalísimas reseñas de libros en video y las suben a YouTube para que sus seguidores comenten. Ellos se definen como «chicos que decidimos prender una cámara y grabarnos como si estuviéramos solos. Pero lo que queremos realmente es charlar con otros chicos que leen, debatir con ellos».

La gran mayoría de ellos explotan todas las posibilidades que dan la internet y la tecnología para comunicarse, grupos abiertos de Facebook, Twitter, Instagram, blogs y YouTube son utilizados para estar en contacto con sus pares y replicar la información sobre sus lecturas o actividades culturales o artísticas (plásticas, música, filmaciones etc.).

Al modo de las narrativas transmedia, Julieta se extiende en distintas plataformas. Sube a YouTube un video que hizo en la escuela sobre «Las ruinas circulares» de Borges,² a la vez que en Facebook muestra cómo intervenir un diario íntimo con témperas y *collages*. Mientras tanto en Instagram y Twitter se disculpa por la demora con que saldrá su *wrap up* (una nómina de preferencias de libros que ha leído).

Mediadores de lectura

Cada uno de los micros que hacen los *booktubers* funcionan como mediadores de lectura. El entusiasmo por lo que comunican es evidente, pero lejos del habitual concepto de reseña, lo que hace Julieta es transmitir sus impresiones como lectora. «Me gustó, me encantó, me encantó mucho, me hizo llorar, no me hizo llorar, me parece que va estar bueno leerlo» son los enunciados que abundan en estas seudorreseñas. Sin embargo, la escritura

1. Véase Perazo (2014), en: <www.lanacion.com.ar/1713383-quienes-son-los-booktubers-la-nueva-tendencia-teen-que-dinamiza-al-mercado>.

2. Véase: <<https://www.youtube.com/watch?v=WxHRFfed5is>>.

de este tipo de textos es una práctica escolar habitual sugerida tanto en los diseños curriculares como en las propuestas de manuales escolares.

Seguramente hacer una reseña de *El túnel* o *El matadero* en la carpeta como tarea o para entregar un trabajo práctico va a generar menos entusiasmo que estas reseñas que hacen los *booktubers* de lo que ellos eligen leer. Una incursión colectiva con los alumnos por el mundo de estos comunicadores puede dar interesantes resultados en el aula; ver otros adolescentes comentar con entusiasmo sus lecturas probablemente provoque leer esos libros, mucho más que las recomendaciones del docente. Quizás también el profesor descubra algún texto que podrá relacionar o incluir en su planificación.

Conversar con los estudiantes acerca de lo que dicen los *booktubers* cuando hablan de libros puede servir para descubrir qué les falta a estas reseñas, qué es lo que no dicen y sería necesario reponer para que cumplieran la función que en verdad tiene ese tipo de textos.

Comenzar con la integración de estos textos a las lecturas de literatura y prácticas del lenguaje, o trabajar con estas reseñas virtuales para afianzar este tipo de escritos puede ser un modo de ejercitar a los estudiantes en argumentación, secuencias narrativas, y llegar a escribir también las reseñas de los textos del programa del ciclo lectivo para subirlas a YouTube.

Feria del libro *blogger*

Entre los propósitos de los diseños curriculares, «se espera que la enseñanza promueva la formación de lectores literarios que puedan profundizar y diversificar gradualmente sus recorridos de lectura, explorar las potencialidades del lenguaje estético para la creación de mundos posibles y establecer distintas relaciones entre la literatura y las otras artes». Promover la lectura personal de los estudiantes a partir de la pluralidad de elecciones podría vehiculizarse en un blog en el que cada alumno comunique lo que está leyendo y cómo le resulta esa lectura, y en el que los compañeros puedan ir enterándose, preguntando, interesándose por las lecturas de los otros.

La lectura completa del libro elegido dará lugar a la reseña, y cada reseña será la llave para el intercambio de libros en el aula, organizando así una feria del libro generada desde el blog. Además, esa pluralidad de lectores de un mismo texto incentivará la participación en el foro en que se transformará el blog desde la función comentario, lo que también posibilita comenzar a indagar o profundizar acerca de las estrategias de la argumentación, la cita textual, etcétera.

Cuestión de canon

Como ya se dijo, los adolescentes *booktubers* llaman *wrap up* a la nómina de libros que han leído para recomendar durante la filmación de sus programas. En unos minutos en los que hablan rápidamente cuentan qué les han parecido los títulos que eligieron promocionar.

María Sol (16 años) maneja «Solo déjate llevar», un canal de YouTube y un blog con el mismo nombre. Lo primero que leyó fue *Los juegos del hambre* de Suzanne Collins y se ocupa –dice– de futurismo y aventura. «En los últimos años a los jóvenes les gusta leer más literatura juvenil que literatura clásica o lo que les dan en el colegio», opina. Y su opinión cuenta: las editoriales dialogan con estos chicos, los consultan sobre los libros que van a salir (Clarín, 2014). ¿Qué hay de cierto en esto que María Sol generaliza? Comentar estos dichos e indagar qué recorrido lector hacen los estudiantes fuera de escuela puede ser el comienzo para conocer las preferencias lectoras y revisar planificaciones y quizás modificarlas, para lograr otros resultados.

Cuestiones de género

Desde los márgenes de la escuela y renegando de las lecturas del canon escolar, los adolescentes *booktubers* discuten conceptos de análisis literario, clasificaciones temáticas, especificidades de género que traen de la escuela. Con suma celeridad refieren sus impresiones lectoras teñidas de conceptos de análisis de textos en una transmisión que paradójicamente cruza distintos soportes: se comunican por la web, su audiencia es virtual, pero eligen como decorado una tradicional biblioteca y muestran libros de papel, porque en ese soporte los leen.

Es interesante cómo María Sol polemiza sobre el realismo o «lo Disney» desde una mirada absolutamente personal, «si ella se lo cree es realista, si no, es Disney». En ese sentido, también Agustina, desde su canal «Li-brothers» y con su biblioteca como telón de fondo, lee en su iPod la contratapa del libro que va a comentar. Habla de realismo extremo, distopía y, como si ella no lo fuera, toma distancia de su adolescencia para hablarnos de la depresión adolescente (ibíd.).

Levantar esos enunciados en clase habilita la discusión sobre los géneros, tanto en su aspecto formal (narrativa, lírica, dramático) como en su clasificación temática. Los *booktubers* se han apropiado de los términos académicos que llegaron a la escuela (policial, fantástico, extraño, ciencia ficción) y han agregado otros (Disney) además de los que ya ha incorporado la crítica cinematográfica y las clasificaciones hechas en videoclubes y las revistas de televisión por cable (amor, aventura, suspenso, drama). De qué

dependen esas clasificaciones, si son necesarias o no, si son permanentes y absolutas o fluctuantes es una enriquecedora discusión que puede tener lugar en clase de Lengua y Literatura.

¿Cómo sería la transmisión de un panel de *youtubers* que discutan sobre el género de una de las obras de su *wrap up*? Sería interesante poner en debate qué es literatura y qué no lo es, cómo surge este concepto, qué es un best seller, a qué se denomina campo intelectual.

Los *booktubers* en clase

Compartir con los estudiantes las notas que se hicieron sobre este fenómeno durante las semanas de la Feria del libro 2015 habilita discusiones a favor y en contra de esta práctica. Muchos adolescentes son celosos de sus hábitos extraescolares y reniegan de la inclusión de estos en el aula. Otros pueden ser muy críticos y ser ellos mismos los que separan las lecturas personales de las de la escuela. Hablar de estas preferencias, de los lugares que ocupan las lecturas dentro y fuera de la escuela, plantear como tema de discusión los fenómenos editoriales, los libros que se vuelven de venta masiva luego o durante su versión en cine (*Crepúsculo*, *Bajo la misma estrella*) o renacen a partir de la televisión (como *Las mil y una noches*), es una manera de enseñar y aprender qué es literatura, cuándo un texto es literario y cuándo no, y quiénes lo deciden, qué es el campo intelectual, qué es el canon.

Con el DeLorean en clase

El DeLorean es el auto inventado por el científico Doc Brown en la película *Volver al futuro* para viajar en el tiempo. Si tuviéramos ese auto en clase y con él pudiésemos visitar otras épocas, ¿cómo sería la transmisión que haría un *booktuber* desde los años sesenta? ¿Filmaría en el Di Tella? Y si viajara al Modernismo, ¿qué escenario elegiría? Y si viajara al Romanticismo, etc. Para poder llevarlo a cabo, es necesaria una investigación acerca de costumbres, moda, lenguaje, peinados, *hobbies* y por supuesto, literatura y arte.

LECTORES Y ESCRITORES DIGITALES: WATTPAD

También fuera de la escuela y con las redes sociales, los adolescentes incursionan en Wattpad, una comunidad en línea a la que se accede desde

una aplicación en celulares, tabletas y iPod.³ El contenido incluye libros de autores consagrados o no, artículos, poemas, escenas teatrales, *fanfiction* (relatos de ficción escritos por fans de una obra literaria o película que surgen a partir de personajes y situaciones de la historia original). Lo que más abunda es la novela. Como dato curioso, los usuarios pueden comentar los textos que leen y votar por las historias y, las historias más votadas aparecen una lista llamada *Hot List*.

Ya tengo escrita una novela y voy por otra. La primera tiene dos temporadas, aunque la primera no me gustó mucho como me salió, y no tuvo muchos votos. Trata sobre una chica anoréxica que se enamora y bue, se cura (Brisa, 15 años).

Resulta interesante cómo una novela que se lee en pantalla tiene «temporadas», como las series que también se siguen en pantalla, y no tomos, como los libros en papel (Figura 1). Un menú en esta aplicación nos lleva a una pantalla con dos cuadros, donde se escriben el nombre de la novela y la sinopsis, y se elige la portada. Entre una serie de opciones, hay que decidir la categoría (acción, aventura, ciencia ficción, etc.). Luego de esto se opta por el idioma en que se va a escribir.

Finalmente, otra pantalla nos llevará por distintos capítulos en los que podremos, por supuesto, hacer modificaciones antes de decidir la publicación.

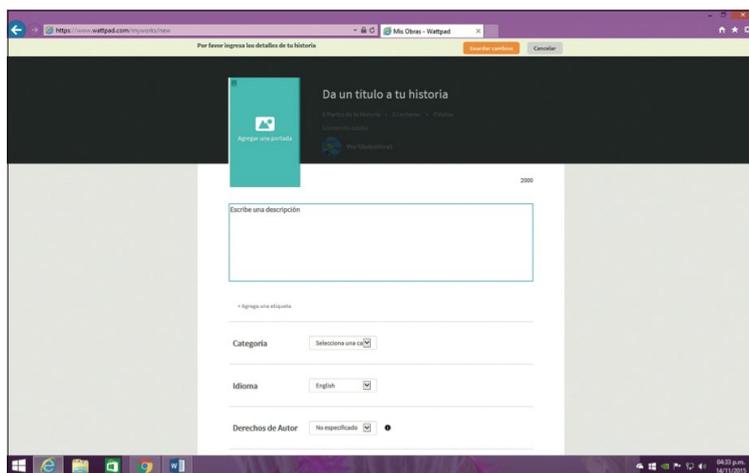
Géneros literarios

Quienes experimentan la escritura de este modo lo hacen seguramente luego de leer las ficciones escritas por otros usuarios. Así como la gran mayoría comienza con una descripción de la historia que se leerá a continuación, quien comienza a escribir también lo hace con una sinopsis o prólogo, es decir, intenta hacer una síntesis, y aquel precepto del decálogo de Horacio Quiroga, «No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas», más que un mandato o consejo es una necesidad.

Usar la aplicación del Wattpad en el aula podría ayudar en la elaboración de resúmenes para que esos intentos de sinopsis pasen realmente a serlo, podría utilizarse además para conocer las distintas maneras de estructurar una novela o para diferenciarla del cuento. Y si otra vez apareciera el

3. Véanse: <www.wattpad.com> y <<http://es.wikipedia.org/wiki/Wattpad>>.

Figura 1. Entorno de trabajo en Wattpad



DeLorean en la clase, se podría intentar elaborar los resúmenes que adelanten novelas que ya han sido escritas y que están en la escuela.

Sin duda la lectura de las novelas ya existentes en la web nos permitirá abordar otros saberes. Por ejemplo, la sinopsis que hace Brisa da lugar a revisar cuestiones de *lecto* y adjetivación:

[...] esta es la vida de una adolescente llamada Melody Becker, una chica fle-mática con una vida muy cerrada, no le gusta entablar amistad con nadie [...] hasta que conoce a Leat James, una chica misteriosa que es muy sanguínea, y con muchos secretos.

Por otra parte, la lectura de varios textos existentes abre el juego a la discusión acerca de los géneros literarios. Muchas ficciones llamadas *teatro*, *obra teatral en cinco actos*, *drama en dos actos* son extensas narraciones que incluyen diálogos en estilo directo y que están separados en lo que serían capítulos, pero denominados «actos». ⁴ Qué es lo que hace que un texto sea dramático o no, cuándo un texto es narrativo o qué puntos de vista puede tomar un narrador son saberes que pueden surgir de estas lecturas, en comparación con los textos literarios que están leyendo o pueden leer, y también de la escritura de diálogos teatrales.

4. Véase: <<http://www.wattpad.com/7276812-la-puta-de-mi-clase-segundo-acto/page/5>>.

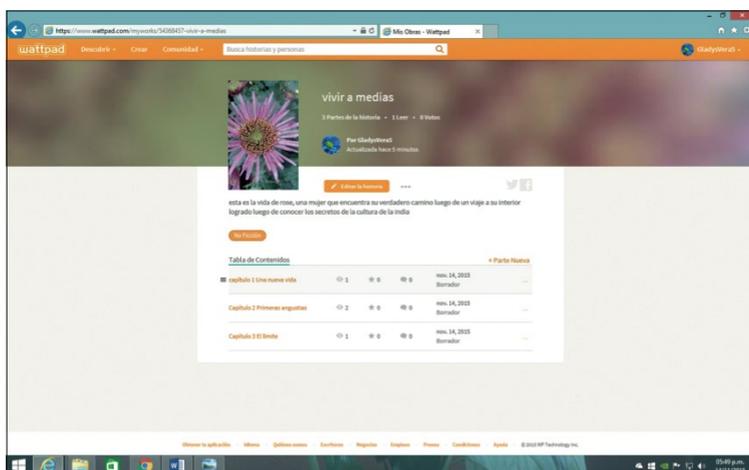
Hipotexto

La aplicación del Wattpad impone un formato que nos exige dividir la novela en capítulos, con lo cual podemos hacer comparaciones con otros modos de estructurarla y también proponer un trabajo de escritura (Figura 2). Dada una primera versión de la novela escrita por miembros de la clase, podemos «desarmar» ese ordenamiento de los capítulos y proponer ubicarlos de otra manera.

Las modificaciones que habría que hacer, o plantearse hacerlas, son un modo de ir apropiándose de saberes, como el *flashback*, la elipsis narrativa, las anticipaciones, las historias episódicas, cronológicas o acrónicas. También nos darán como resultado una pluralidad de versiones de una misma historia que nos llevarán a trabajar los hipotextos e hipertextos.

Dentro de las posibilidades que ofrece Wattpad para leer y para escribir, ocupan un lugar preponderante las *fanfiction*, esas historias basadas en novelas o películas que los fanáticos escriben como expansión del mundo y de la vida de los personajes de sus historias favoritas, una suerte de intertexto de su historia preferida. Hay decenas de ellas, algunas ya recomendadas a raíz de la cantidad de votos que han obtenido, otras sin lograr esa consagración están a la espera de nuevos lectores. En su mayoría devienen de novelas consagradas en el cine o en series. Y estas constituyen géneros. Es común que las *fanfictions* se clasifiquen como género Harry Potter, género Walking Dead, etc., algo que nos permite volver a trabajar con los géneros literarios en clase.

Figura 2. Construcción de capítulos y estructura de la narración en Wattpad



Con los escritores que dejan ver sus versiones a medio hacer conviven también quienes propician instructivos o sugerencias acerca de cómo escribir un *fanfic* o cómo se caracterizan estos según sus rasgos preponderantes. Considerada marginal aun por sus propios cultores, esta narrativa no se aleja tanto en su escritura de los procedimientos narrativos que suelen enseñarse en la escuela. Parodia, hipertexto e hipotexto, intertextualidad, adaptación, versión podrían trasponerse incorporando los saberes de los adolescentes con el uso de Wattpad.

Decálogo del perfecto «fanfictionista»

Como dijimos, abundan consejos y prescripciones para escribir un *fic*, como les dicen a las *fanfictions*. Proponer la escritura de un decálogo a la manera de Horacio Quiroga nos permite no solo reflexionar sobre tales prescripciones, sino también ver de qué manera se modificarían estos consejos con las particularidades que tiene la escritura digital.

La escritura de una novela colectiva

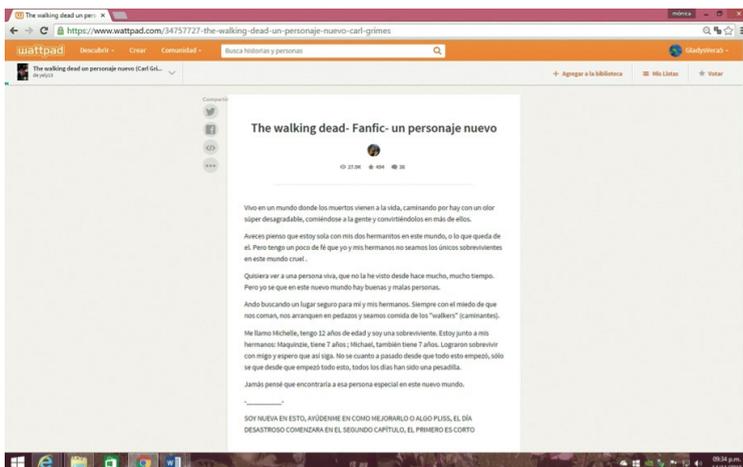
Sumado a la particularidad que tienen estas novelas que se dejan ver durante el proceso de la práctica escritural, se agrega otro aspecto interesante: la escritura en colaboración (Figura 3). Muchas sinopsis se proponen como abiertas a las sugerencias de quienes las vayan leyendo. Otras hacen explícito un pedido de ayuda para continuar escribiendo.⁵ Un aspecto llamativo de estos escritores es que no solo acuden al pedido de auxilio desde la función «comentarios», en donde opinan, sugieren, aconsejan, sino que también remiten a otras voces, para ellos tal vez más legitimadas, que –como citas de autoridad– prescribirán qué debe escribirse y qué no en estos textos.⁶

5. «The walking dead-Fanfic-un personaje nuevo. Vivo en un mundo donde los muertos vienen a la vida, caminando por hay con un olor, súper desagradable, comiéndose a la gente y convirtiéndolos en más de ellos. [...] jamás pensé que encontraría a esa persona especial en este nuevo mundo».

Debajo de la primera página y en imprenta mayúscula agrega: «SOY NUEVA EN ESTO, AYÚDENME EN CÓMO MEJORARLO O ALGO PLISS. EL DÍA DESASTROSO COMENZARÁ EN EL SEGUNDO CAPÍTULO, EL PRIMERO ES CORTO» (<<https://www.wattpad.com/story/11370398>>).

6. Véase: <<https://www.fanfiction.net/topic/24064/5150502/Consejos-para-escribir-un-buen-fanfic>>.

Figura 3. Modalidad colaborativa de la práctica de la escritura



Entonces, a la manera del cadáver exquisito, pero con la *netbook* o una tableta, varios alumnos pueden ser los escritores de una novela, o de varias, si se organiza bien el circuito y los turnos de lectura-revisión-escritura.

Mientras la escritura se lleva a cabo, esta modalidad de literatura nos permite conversar con nuestros alumnos acerca de la espacialidad de estos textos, que se mueven horizontal y verticalmente, que aparecen y desaparecen, que tienen más de un autor o un autor colectivo (el autor deja de ser uno solo cuando las distintas lecturas se suman e inciden en la reformulación de un primer escrito) y una trama que se va modificando con el aporte de los lectores/escritores, porque son los lectores los que construyen su propio itinerario de lectura, siguiendo o no las ramificaciones y recovecos que dan los enlaces.

Podemos preguntarnos si esta manera de escribir y de leer en medios digitales cambia la relación que tenemos con los textos literarios que ya no son solo físicos, palpables, sino que también están atravesados por el sonido, el montaje.

¿Estas formas textuales que surgen en el marco de una pantalla y a partir de recursos lingüísticos sofisticados que añaden texto al texto y lo pasan de un lenguaje alfabeto visual a un lenguaje informático, y que son dinámicas, reciben el mismo nombre de literatura que la forma impresa? ¿Será un subgénero de la literatura impresa o un género paralelo?

Polemizar, discutir, reflexionar mientras se llevan a cabo estas experiencias permite construir un saber acerca de la literatura; un saber que surge entre la experimentación y el aporte de teorías ya establecidas que se

ponen en tela de juicio cuando se las revisa a la luz de nuevos escenarios. Como otros contenidos presentes en los diseños curriculares, estos pueden ser enseñados empleando las nuevas tecnologías a través de un trabajo en conjunto, donde profesores y alumnos convierten prácticas en saberes al mismo tiempo que las realizan.

BIBLIOGRAFÍA

Borrás Castanyer, Laura (ed.)

2005 *Textualidades electrónicas*, Barcelona, EDIUOC.

Clarín

2014 «Booktubers, la joven crítica en Internet», en *Clarín*, 20 de agosto. Disponible en: <shorturl.at/sxDM6> [consulta: 22 de octubre de 2021].

DGCyE (Dirección General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires)

2006 *Diseño curricular para la Educación Secundaria Básica*, «Prácticas del Lenguaje», La Plata.

2011 *Diseño curricular para la Educación Secundaria Superior*, «Literatura», La Plata.

Donoso, Verónica y Ribbens, Wannes

2010 «Identity under construction: Chilean Adolescents' Self-disclosure through the Use of Fotolog», en *Journal of Children and Media*, vol. 4, n° 4, pp. 128-152.

Hernández, Gloria

2000 «Identidades juveniles y cultura escrita», en Kalman, Judith y Street, Brian (comps.), *Lectura, escritura y matemáticas como prácticas sociales. Diálogos desde los estudios latinoamericanos sobre cultura escrita*, México, Siglo Veintiuno-Crefal, pp. 89-123.

Morduchowicz, Roxana

2012 *Los adolescentes y las redes sociales. La construcción de la identidad juvenil en Internet*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

2014 *Los chicos y las pantallas. Las respuestas que todos buscamos*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Pampillo, Gloria

1982 *El taller de escritura*, Buenos Aires, Plus Ultra.

Perazo, Cintia

2014 «¿Quiénes son los booktubers? La nueva tendencia teen que dinamiza al mercado», en *La Nación*, 27 de julio. Disponible en: <shorturl.at/lrzGX> [consulta: 20 de abril de 2021].

Saraiva, Arnaldo

1995 «La literatura marginal», en *Anthropos*, n° 166-167, mayo-agosto, Barcelona.

Serres, Michel

2013 *Pulgarcita*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Velázquez, Cristina

2012 *Estrategias pedagógicas con TIC. Recursos didácticos para entornos 1 a 1. Aprender para educar*, Buenos Aires, Novedades Educativas.

Sitios web

escritoreslibresliterarios.blogspot.com

youtube.com/watch?v=gYA3lE3hTRg

youtube.com/watch?v=4h7kZBcTcBM

<https://www.youtube.com/watch?v=-LzXb9LsXsI>

<https://www.youtube.com/user/Atrapadaentreletras>

<https://www.youtube.com/user/Solsodejatellear>

Sobre las autoras y los autores

MÓNICA BIBBÓ es profesora y licenciada en Letras egresada de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como profesora en la UBA, la Universidad Nacional de San Martín (Unsam) y el IES N°1 «Dra. Alicia Moreau de Justo», donde también es coordinadora de prácticas docentes del Profesorado de Lengua y Literatura. Como investigadora en didáctica de la enseñanza de la lengua y la literatura participa en proyectos de investigación de la UBA y la Universidad Pedagógica Nacional (UNIPE). Cuenta con numerosas presentaciones en congresos de su especialidad y publicaciones en torno a la enseñanza de la lengua y la literatura, entre las que se mencionan la coautoría de *Clásicos y malditos. Para leer y escribir en lengua y literatura* (Lugar editorial) y *Otras travesías. Cuaderno de bitácora para docentes* (El Hacedor).

LAURA CILENTO es profesora (Universidad Nacional de Lomas de Zamora) y doctora en Letras, con la tesis «Aspectos populares del *fantasy* en el Centenario: intervenciones modernas en la construcción de la tradición» (UBA, 2012). Su trabajo de investigación se orienta a la cultura popular y los fenómenos de modernización, con especial interés en el humor como categoría estética. En la UNIPE dicta Problemas de Historia Literaria y Cultural, Estéticas de la Imagen y de la Performance y –en equipo con Oscar Conde– Literaturas Marginalizadas y Literatura Argentina II. Actualmente forma parte como investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde coordina el Área de Investigaciones en Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo y lleva adelante –con frecuencia bianual– las Jornadas Artes y Humor. Estéticas plurales y liminales. Codirige, junto con Oscar Conde, la colección Autor/ Fecha de UNIPE: Editorial Universitaria.

OSCAR CONDE es poeta y ensayista. Es profesor, licenciado y doctor en Letras. En la UNIPE dicta seminarios de posgrado, Seminario de Investigación I, Literaturas Marginalizadas y Literatura Argentina II, las dos últimas con Laura Cilento, con quien codirige la colección Autor/Fecha. Ha compilado *Estudios sobre tango y lunfardo ofrecidos a José Gobello* (2002), *Poéticas del tango* (2003), *Poéticas del rock 1* (2007), *Poéticas del rock 2* (2008), *Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades* (2014) y *Argots hispánicos* (2017). Es autor de *Diccionario etimológico del lunfardo* (1998), *Lunfardo* (2011) y *Charly García, 1983* (2019). Publicó ediciones anotadas de *La muerte del Pibe Oscar* de Luis C. Villamayor (2015) y de *Tangos* de Enrique González Tuñón (2019). Es miembro titular de la Academia Porteña del Lunfardo y de la Academia Nacional del Tango.

GABRIELA FERNÁNDEZ es licenciada y profesora en Letras por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ), licenciada en Educación (Universidad Nacional de Quilmes) y doctora en Letras (UBA). Es investigadora y profesora adjunta en el área de Literatura Comparada en la UNIPE. También es docente a cargo de las materias Literatura Europea I y Literatura Europea II (UNLZ). Su trayectoria incluye la dirección de proyectos de investigación en torno a los ámbitos disciplinares en los que se ha especializado. Se ha desempeñado como capacitadora docente (DGCyE, Provincia de Buenos Aires). Ha publicado numerosos trabajos sobre literatura comparada y didáctica de la literatura y ha participado en congresos y jornadas afines a dichas temáticas.

PAULA LABEUR es profesora y licenciada en Letras (UBA) y especialista en Investigación Educativa (Universidad Nacional del Comahue). Se desempeña como profesora adjunta de la cátedra de Didáctica Especial y Prácticas de la Enseñanza en Letras (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), Taller de Lectura y Escritura y Didáctica de la Literatura (Unsam) y Teoría Literaria (UNIPE). En el IES N°1 (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) dicta Didáctica de la Lengua y la Literatura I y II y la Residencia docente. Investiga en las áreas de didáctica de la lengua y la literatura y formación docente en letras. Dirigió el libro *Otras travesías. Cuaderno de bitácora para docentes* (2010). Publicó una versión intervenida de *Edipo rey de Sófocles* (2018) y *Dar para leer. El problema de la selección de textos en la enseñanza de la lengua y la literatura* (2019). En colaboración, escribió *Clásicos y malditos. Para leer y escribir en lengua y literatura* (2014), *Leer y escribir en las zonas de pasaje. Articulaciones entre la escuela secundaria y el nivel superior* (2017) y *Uno que dé miedo. El género de terror en la escuela* (2021).



Textualidades alternativas. Casos de literaturas marginalizadas en la Argentina, libro coordinado por Laura Cilento y Oscar Conde, reúne seis trabajos que miran hacia un territorio en sombras respecto del canon literario nacional. La pregunta que los guía es en qué sentido y con qué objetivos los mecanismos de legitimación construyen periferias y las dotan de un valor diferencial, excluyendo ciertas obras, autores o géneros. A partir de la noción de «literatura marginalizada» creada por el investigador portugués Arnaldo Saraiva, estos textos abordan un abanico de géneros que van desde las *fanfictions* en internet a un oscuro diccionario lunfardo que desafió las normas básicas de la lexicografía, desde las colecciones de libros escolares y el *graffiti* a los relatos publicados en periódicos de circulación masiva a principios del siglo XX. Las producciones de la literatura marginalizada organizan un conjunto de textualidades alternativas a la industria del libro (y, en algún caso, dentro de ella) que permite comprender modalidades poco exploradas de la comunicación cultural en la Argentina. Lejos de ser un campo cerrado y estático, se trata de una familia de fenómenos expansivos, permeables y, por eso mismo, fascinantes.

